S. T. Coleridge

seine künstlerische Persönlichkeit und ihre Entwicklung

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER PHILIPPS-UNIVERSITÄT

ZU MARBURG

vorgelegt von

MARIA MÖLLER

aus Kassel

Marburg 1933

Buchdruckerei F. W. Kalbfleisch, Gelnhausen

Als Dissertation angenommen am 18. Februar 1932.

Berichterstatter: Herr Professor Dr. M. Deutschbein.

Tag der mündlichen Prüfung: 2. März 1932.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite.

Literatur-Verzeichnis. 5

Einleitung. 9

Hauptteil: S. T. Coleridge, seine künstlerische Persönlichkeit und ihre Entwicklung.

I. Einleitende Bemerkungen über Coleridge als Mensch 9

II. Coleridge's Naturerlebnis . . . 11

III. Motivwahl und Darstellungsweise Coleridge's. 17

a. Romantische Züge: 17

1. Das Romantisch-Malerische . . 18

2. Das Poetisch-Alltägliche. . . . 26

b. Romaneske Züge: 28

1. Das Romanesk-Pittoreske . . . 28

2. Das Unheimliche und Übernatürliche. . 38

3. Exotismus. 42

IV. Die dichterische Entwicklung Coleridge's: 45

1. Periode: Bis 1797 46

2. Periode: 1797—1802 70

3. Periode: 1802 bis zu seinem Tod. . 103

Schluß: Synthese der Gegensätze bei Coleridge. . 107

Literatur-Verzeichnis.

Allgemeine Literatur zur Romantik:

1. zur englischen Romantik:

The Cambridge History of English Literature. Vol. XI. 1914.

Beers, A: A History of English Romanticism in the 19th Century. 1902.

Symons, A: The Romantic Movement in English Poetry. 1909.

Courthope, W. J.: A History of English Poetry. Vol. VI. 1910.

Vaughan, Ch. E: The Romantic Revolt. Periods of European Literature. Ed. by Saintsbury. Vol. X. 1923.

Fehr, B.: Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 1923.

Herford, C. H.: The Age of Wordsworth. 1928.

Reynolds, M.: Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth. 1896.

Stockoe, F. W.: German Influence in the English Romantic Period, 1788—1818. 1926.

2. zur deutschen Romantik:

Joachimi, M.: Weltanschauung der Romantik. 1905.

Huch, R: Die Romantik. Bd. 1., 2. 1920.

Walzel, O: Deutsche Romantik. 1923.

Strich, F: Klassik und Romantik. 1928. 3. Aufl.

Literatur zum Wesen des Romantischen und Romanesken:

Wölfflin, H: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1923.

Wölfflin, H: Ueber den Begriff des Malerischen. Logos, Bd. 4. 1913.

Walzel, O: Wechselseitige Erhellung der Künste. 1917.

Deutschbein, M: Das Wesen des Romantischen. 1921.

— „ —: Romantisch und Romanesk. In: Festschrift für Max Förster. 1929.

v. Siebold, E: Synaesthesien. In: Englische Studien, Bd. 53. 1919/20.
Shelley, P. B: A Defence of Poetry. Ed. by J. Shawcross. 1909.

Coleridge's Werke:

Poetical Works. Ed. by E. H. Coleridge. 1912. (Works.)
Biographia Literaria. Ed. by J. Shawcross. Vol. I. II. 1907. (B. L.)
Table Talk. Ed. by E. H. Coleridge. 1835. (T. T.)
Anima Poetae. Ed. by E. H. Coleridge. 1895 .(A. P.)
Letters. Ed. by E. H. Coleridge. Vol. I. II. 1895. (Letters.)
Biographia Epistoralis. Ed. by A. Turnbull. Vol. I. II. 1911. (Turnbull).
Lectures. Ed. by T. Ashe. 1908.
Miscellanies. Ed. by T. Ashe. 1911.

Werke über Coleridge:

Brandl, A: Samuel Taylor Coleridge. 1886.
Campbell, J. D: Samuel Taylor Coleridge. A Narrative of the Events of His Life. 1894.
Quiller-Couch, A: Studies in Literature. S. 212ff. Cambridge, 1920.
Maringer, F: S. T. Coleridge's Aesthetik und Poetik. Diss. Freiburg 1906.
Bersch, G: S. T. Coleridge's Naturschilderungen in seinen Gedichten. Diss. Marburg 1909.
Klein, R: Die Suggestionstechnik bei S. T. Coleridge. Diss. Marburg 1924.
Nettesheim, J: Erlöschen von Coleridge's dichterischer Persönlichkeit. Herrig's Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 146, 1923.
Lowes, J. The Road to Xanadu. 1927.
Richter, H: Die philosophische Weltanschauung von S. T. Coleridge und ihr Verhältnis zur deutschen Philosophie. Anglia, Bd. 44. 1920.

Werke anderer englischer Romantiker:

Wordsworth, W.: The Poetical Works. Ed. by Th. Hutchinson. 1920.
Byron, G. G: The Poetical Works. Oxford Edition. 1907.

Werke über andere englische Romantiker:

Oeftering, E. Wordsworth's und Byrons Naturdichtung. Diss. Freiburg. 1901.

Matthes, O. Naturbeschreibung bei Wordsworth. Diss. Leipzig, 1902.

Verzeichnis der Abkürzungen.

A. M.	=	Ancient Mariner
Chr.	=	Christabel
Col.	=	Coleridge
G.	=	Geraldine
rk.	=	romanesk
rt.	=	romantisch
Ww.	=	Wordsworth

S. T. Coleridge
seine künstlerische Persönlichkeit und ihre Entwicklung

I. Einleitende Bemerkungen über Coleridge als Mensch.

S. T. Coleridge ist als Mensch und Künstler eine komplizierte Persönlichkeit. Seine Stellung innerhalb der englischen Romantik ist nicht so leicht zu bestimmen wie die anderer englischer Romantiker. Ww. gehört sicherlich dem rt., Byron dem rk. Typ an. Wie aber steht es mit Col.? Die vorliegende Arbeit soll Col.'s künstlerische Persönlichkeit auf Grund der von Prof. Deutschbein aufgestellten Haupttypen, rt. und rk., zu bestimmen versuchen.

Bei der Lösung der Frage, ob Col. dem rt. oder dem rk. Typus zuzurechnen sei, ist es notwendig, einige Bemerkungen allgemeiner Art über Col. als M e n s c h vorauszuschicken.

Bei Col., wie bei so vielen Romantikern, scheint das Programm der Romantik: Organismus-Gedanke, Ausbildung der individuellen Idee, Synthese der Gegensätze oft nur Ideal geblieben zu sein. Was bei Col. die Verwirklichung dieses Ideals besonders erschwert, sind seine e n t g e g e n g e s e t z t e n A n l a g e n: Phantasie und Verstand lagen bei ihm ständig miteinander im Kampf. Er spricht von seinem "shaping and disquisitive mind"[1]) und von seinem "ever shaping and distrustful mind."[2]) Die Gebilde seiner Phantasie und seine Wahrnehmungen werden immer sofort dem kritischen Verstande unterworfen. Es gelingt wohl kaum einem unter Hunderten, aus solchem Dualismus heraus zu einer schöpferischen Einheit zu kommen, und es ist ein Zeichen r k. Wesens, wenn solche Disharmonien selten oder nie durch irgend ein Erlebnis aufgehoben werden können.

Col. besaß auch die ausgeprägte "s e n s i b i l i t y" des Dichters gegen alle äußeren Eindrücke. Sie zeigt sich nicht zuletzt darin, wie er von seinen augenblicklichen Gefühlen fortgerissen wird, "led away by the feelings of the moment;" und ebenso ging es ihm mit seinen Gedanken "running away after the first bubble, that chance had blown off from the surface of his fancy."[3]) Und doch besaß er auch wieder eine gewisse "s e l f - c e n t r e d n e s s", die ihn nur solche Eindrücke in sich aufnehmen ließ, die Beziehung zu seinem Selbst hatten.

---

[1]) Letters I, Dec. 12. 1796. S. 186.
[2]) ib. Nov. 5. 1796. S. 175.
[3]) B. L. II. S. 148.

Mit der"self-centredness" geht zusammen eine selbstquälerische Selbstbeobachtung und Selbstkritik. Bei diesen Vorgängen ist ja die Einheit der Persönlichkeit ganz natürlicherweise aufgehoben, indem der Mensch in einer Spaltung seiner Persönlichkeit in Subjekt und Objekt als Beobachter dem eigenen Wesen gegenübersteht. "I appear to myself like a sick physician, feeling the pang acutely, yet deriving a wonted pleasure from examining its progress and developing its causes."[4]) Oft von Mißtrauen gegen sich selbst erfüllt, kann er doch zu anderen Zeiten, ungeachtet der Kritik anderer an ihm, eine selbstbewußte Haltung einnehmen. Er schreibt mit Bezug auf einen zu verfassenden Essay "Concerning Poetry and the Nature of the Pleasures derived from it": "I have faith that I do understand the subject, and I am sure that if I write what I ought to do on it, the work would supersede all the books of metaphysics, and all the books of morals too."[5])

Der Weg zur Synthese dieser verschiedenartigen Veranlagungen wurde bei Col. noch erschwert durch lack of will, unsteadiness, dreaminess und procrastination. "My judgement was stronger, than were my powers of realising its dictates" schreibt er in B. L. (I,3.) Daß Opium hier eine vorgezeichnete Anlage weiter entwickeln half, ist wohl nicht zu bezweifeln.

Trotz dieser Eigenschaften, die Col.'s Verhältnis zur Umwelt erschwerten, besaß er — und das ist seine Tragik — die den Romantiker kennzeichnende tiefe Freude am Leben selbst, an seinen tausendfachen, auch alltäglichsten Erscheinungen. Campbell sagt von ihm: "From the first Col. was full of natural gladness"[6]). Und Col. sagt von sich selbst "I have a joy in life that passeth all understanding."[7])

Diese Freude an Natur und Leben ist für Col. ein Mittel, die Gegensätze des eigenen Selbst zu überbrücken. Sie mußte für ihn die notwendige Vorbedingung sein für die Harmonie des Wesens, aus der heraus seine besten dichterischen Schöpfungen entstanden sind.

So bietet Col.'s Charakterbild Züge des rk. Typus: Dualismus der Anlagen, der die praktische Lebensführung erschwert, Spaltung des Ichs in ständiger Selbstbeobachtung und Selbstkritik, Unfähigkeit vom eigenen Ich loszukommen (self-

---

[4]) Letters I, Dec. 11th, 1794. S. 106/7.
[5]) ib. I, Febr. 3rd 1801. S. 347.
[6]) Campbell, S. 11.
[7]) Letters I, Sept. 13th. 1803. S. 440.

centredness) und daher die Unmöglichkeit in einem anderen Menschen oder einer Sache aufzugehen, Unruhe, Vielgeschäftigkeit und rastloses Planen, oft ohne greifbaren und sichtbaren Erfolg.

II. Coleridge's Naturerlebnis.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen über Col.'s Charakter soll die Darstellung seiner dichterischen Persönlichkeit folgen. Da drängt sich die Frage auf, ob sich die rk. Züge seines Wesens hier wiederfinden. Sind sie auch hier so beherrschend wie dort? Oder treten andere — rt. — neben ihnen hervor? Ist Col. rk. oder rt. Dichter? Ist fancy oder imagination die Grundlage seiner Dichtung?

Es sei zunächst eingegangen auf Col.'s Naturerlebnis, das ja für seine ganze Dichtung von größter Bedeutung ist.[8])

Col. hatte von Jugend auf eine große Liebe zur Natur. Die Sehnsucht nach ihr wurde durch die langen Schuljahre in London nicht erstickt. Und die heimatliche Landschaft am Otter hatte sich schon so in sein junges Gedächtnis geprägt, daß er ihr Bild vor seinem geistigen Auge sah, wenn er fern von ihr war.[9]) Diese Liebe zur Natur begleitet ihn durch das ganze Leben; sie kann sich bis zur Ekstase steigern, sie ist eine der Hauptquellen für seine Freude. Er freut sich in gleichem Maße an den teils lieblichen, teils wilden Hügeln von Quantock, an den wilden Felsformationen des Lake-Districts, an den Seen dort und am Meer. Es liegt nicht, wie bei Byron, eine ausgesprochene Vorliebe für die wilde pittoreske Natur vor; auch keine Beschränkung auf die intimen Reize der Natur, wie wir sie bei Ww. finden.

Aus dem lieblichen Clevedon schreibt er an Poole: "Mine eye gluttonizes".[10]) In "Reflections on Having Left a Place of Retirement" heißt es von derselben Gegend, daß er in ihr selige Stunden verlebte: "It was a luxury, — to be!"[11]) "This Lime-Tree Bower" ist eine Hymne auf die Reize der Gegend um Stowey. Für die Landschaft des Lake-Districts findet er dieselbe Begeisterung: "That narrow vale is so green, so beautiful, there are moods in which a man might weep to look at it." [12])

---

[8]) Vgl. Hosch, M. Das Naturgefühl bei S. T. Coleridge. Diss. Marburg 1932. S. 79 ff. u. S. 96—105.
[9]) Vgl. Ww. Prelude, Book VI, 11. 266—274.
[10]) Letters, I, Letter to Poole, Oct. 7th, 1795, S. 136.
[11]) Works, S. 106, 42.
[12]) Letters, I, Letter to Davy, Oct. 18th, 1800, S. 339.

A. P. 1802: "The first sight of green fields and the numberless nodding gold cups and the winding river with alders on its banks, affected me, coming up of a city confinement with the sweetness and power of a sudden strain of music." (Synaesthesie !) Ekstase in der erhabenen Hochgebirgsnatur drückt sich aus in "Hymn before Sunrise" 11.24—28:

"Awake, my soul! not only passive praise
Thou owest! not alone these swelling tears,
Mute thanks and secret ecstasy!" (Works, S. 378.)

Eine sozusagen aktive Besitzergreifung der Natur im Genuß ihres Anblicks ist ausgedrückt in "France", 11.103ff. "I shot my being through earth, sea and air, Possessing all things with intensest love". (ib. S. 217.) Die Freude an der Natur blieb ihm auch, nachdem durch den Verlust der imagination das rt. Naturerlebnis nicht mehr möglich war. Campbell zitiert einen Brief Col.'s in dem es heißt: "I do not think it possible that any bodily pains could eat out the love of joy, that is so substantially part of me, towards hills, and rocks, and steep waters."[13])

Diese Naturekstase kann sich an den alltäglichsten Erscheinungen der Natur entzünden, wie an den erhabensten. Denn es liegt ihr zugrunde die r t. A n s c h a u u n g :

1.) von der Natur als einer Offenbarung Gottes,
2.) von dem organischen Kosmos, an dem auch der Dichter als Individuum teil hat an dem Ganzen.

Col. ist darin ganz Romantiker, daß er nicht die Natur als das Göttliche selbst auffaßt, sondern in ihr nur eine göttliche Offenbarung sieht.[14]) Es entspricht Col.'s Naturauffassung dem Schlegel'schen Wort „Gott erblicken wir nicht, aber überall erblicken wir Göttliches . . . Die Natur, das Universum kannst Du unmittelbar fühlen, unmittelbar denken, nicht also die Gottheit.'[15]) Shawcross sagt in diesem Sinne von Col.: "Col. is never . . . in danger of nature-worship: his idealization is far removed from idolization."[16]) In seinem Essay "On Poesy and Art" nennt Col. die Natur "the art of God." (B. L. II, S. 254.) In "Lime-Tree Bower" spricht er entzückt von Farben

"As veil the Almighty Spirit, when yet he makes
Spirits perceive his presence."[17])

[13]) Campbell, S. 136.
[14]) Deutschbein, Wesen, S. 46.
[15]) ib. S. 43.
[16]) B. L. I, S. XXXV.
[17]) Works, S. 180, 42/3.

"Religious Musings," 11.14 ff. heißt es:

"Fair the vernal mead,
Fair the high grove, the sea, the sun, the stars
True impress each of their creating Sire"!
(Works, S. 109.)

Die Natur ist die Sprache, durch die Gott zu den Menschen redet: "Frost at Midnight", 11.58ff. "Thou shalt see and hear', wünscht er seinem Kinde,

"The lovely shapes and sounds intelligible
Of that eternal language, which thy God
Utters, who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself". (ib. S. 242.)

Aus dem Harz schreibt er: "How awful is the deep unison of their (firs) undividible murmur . . . it is a sound that impresses the dim notion of the Omnipresent".[18]) In "Destiny of Nations," 11.15, ff.,[19]) gilt ihm als vornehmste Gabe des Menschen:

" . . . him First, him Last to view
Through meaner powers and secondary things
Effulgent, as through clouds that veil his blaze".

Es finden sich auch Stellen für eine rein symbolische Naturauffassung, z. B. in "Destiny of Nations", 11.18—23:

"For all that meets the bodily sense I deem
Symbolical, one mighty alphabet
For infant minds; and we in this low world
Placed with our backs to bright Reality,
That we may learn with young unwounded ken
The substance from its shadow".

In einem späteren Naturgedicht "Hymn", Works 423/24, scheidet der Dichter zwischen Gott als einer Persönlichkeit und der Erde, auf die nur sein Schatten fällt.

Zur rt. Naturauffassung gehört ferner die Auffassung der Natur als eines organischen Ganzen. Auch dieser Zug findet sich bei Col. In "The Eolian Harp", 11.44—48 heißt es:

"And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?"
(Works, S. 102)

---

[18]) Turnbull I, Letter to Mrs. Col. May 17th, 1799, S. 171.
[19]) Works, S. 131 ff.

und "Religious Musings", 11.125—27:

"'Tis the sublime of man,
Our noontide Majesty, to know ourselves
Parts and proportions of one wondrous whole!"
ib. S. 113/4.

Die Natur als von Gott geschaffener Organismus ist gut, in allen ihren Teilen notwendig und richtig. "In nature there is nothing melancholy", sagt Col.[20]) Es ist der Mensch, der, seinen eigenen Kummer in die Natur hineintragend, sie so empfindet. Auch hat alles Böse und Schlechte noch einen guten Zweck; das betont Col. in "Religious Musings" mehrere Male: 11. 56—58, 159 und 217/18 "Wide-wasting ills! yet each the immediate source / Of mightier good." Es gibt zwar auch in der Welt solche menschlichen Ungeheuer wie Ordonio. In einem Augenblick der Selbstbesinnung sagt er:

"What have I done but that which nature destined
Or the blind elements stirred up within me?
If good were meant, why were we made these beings?"[21])

In der rt. Auffassung der Natur deckt sich aber "nature" und "blind elements" nicht. "Nature" bestimmte ihn nicht zu den Greueltaten, mit denen er sich selbst zu Grunde richtet. Sie zeigt ihm vielmehr überall um ihn herum die Gesetze der Liebe und des organischen Zusammenwirkens aller Teile im Ganzen, und wenn wirklich "nature makes thee mourn", dann "she bids thee heal".[22]) Das ist die natürliche gegenseitige Hilfeleistung in einem großen Ganzen, durch das der Geist der Liebe geht:

"With the which
Who feeds and saturates his constant soul,
He from his small particular orbit flies,
With blest outstarting! From himself he flies,
Stands in the sun, and with no partial gaze
Views all creation; and he loves it all,
And blesses it, and calls it very good!
This is indeed to dwell with the Most High."[23])

Mit dieser Liebe umfängt Col. selbst Tier und Pflanze. Er bedauert die Blume, die sich zu früh aus der Erde hervorgewagt hat (Works, S. 148). Er hat Mitleid mit der Blume, die ein gedankenloser Wandrer pflückte und dann am Wege liegen ließ (ib. 70). Er nennt in "To a Young Ass" das Tier seinen Bruder

[20]) Hunt, Essays, S. 307 u. Col., Works, S. 264, 15.
[21]) Works, S. 838, 130/32.
[22]) Works, S. 158, 13 u. 830, 229.
[23]) Works, S. 113, 107—14.

(ib. S. 75, 26). In "Osorio" sagt Alvar, daß er selbst jenen unscheinbaren Tausendfüßler vom Rande des Giftbechers retten würde, den Osorio ihm gereicht hat. Denn jener Tausendfüßler ist ein lebendiges und wunderbar organisiertes Wesen:

"Were it a toy of mere mechanic craft,
It were an infinitely curious thing!
But it has life, Osorio! life and thought;
And by the power of its miraculous will
Wields all the complex movements of its frame
Unerringly to pleasurable ends!" [24])

In "The Raven" und in "The Ancient Mariner" wird ein dem Vogel zugefügtes Unrecht streng bestraft. Denn nichts ist wertlos und unbedeutend in dem großen Organismus der Welt.

Die Gewißheit, ein Teil dieses Organismus zu sein, kommt zustande durch das Erlebnis der imagination. Vgl. "Religious Musings", 11. 125ff. und "The Eolian Harp", 11. 26ff.:

"O! the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul.'
(Works, S. 101.)

Dieses Erlebnis kommt ihm hauptsächlich in der Einsamkeit; Col. sucht sie gern auf, er wandert gern, am liebsten allein. Er liebt das stille Haus in Clevedon, wo die Welt am Abend so ruhig ist, daß

"The stilly murmur of the distant Sea
Tells us of silence." (Works, S. 100, 11—12).

"It was a spot which you might aptly call
The valley of Seclusion." (ib. S. 106, 8—9).

Oder er steigt hinauf auf die Berge, auf 'Bala Hill" (S. 56) oder "Brockley Coomb"(S. 94) oder auf einen Hügel bei Clevedon (S. 102) oder Stowey (S. 155). Dort sucht er

" ... secret springs, and nooks untrod",
"Where Inspiration, his diviner strains
Low-murmuring, lay." (S. 157, 54).

"This Lime-Tree Bower" ist entstanden in der Einsamkeit seines Gartens, "Frost at Midnight", als er allein noch abends spät wachte. In "Fears in Solitude" hat er sich zurückgezogen in

"A small and silent dell! O'er stiller place
No singing sky-lark ever poised himself" (S. 256).

"The Nightingale" beschreibt den stillen Abend:

---

[24]) Works, S. 590, 162—167 = 875, 129—34.

"All is still,
A balmy night! . . . .
You see the glimmer of the stream beneath,
But hear no murmuring" (S. 264, 5—7).

In der Einsamkeit kommt dann die Loslösung von der realen Welt, die Kontemplation, wenn imagination zu wirken beginnt.

In "Fears in Solitude" beschreibt er diesen Vorgang: Die Einsamkeit erfüllt ihn mit "meditative joy", und er findet "religious meanings in the forms of Nature" (S. 257, 23—24). In "A Stranger Minstrel" heißt es:

"As late on Skiddaw's mount I lay supine,
Midway th'ascent, in that repose divine
When the soul centred in the heart's recess
Has quaff'd its fill of Nature's loveliness,
Yet still beside the fountain's marge will stay
And fain would thirst again, again to quaff."

(S. 350, 1—6). In "This Lime-Tree Bower" schildert der Dichter, wie er allein im Garten in der Laube zurückbleiben muß, während die anderen hinauswandern können, und schon klagt er:

"I have lost
Beauties and feelings, such as would have been
Most sweet to my remembrance even when age
Had dimm'd mine eyes to blindness." (S. 178, 2—5).

Dann spürt er plötzlich in seiner Einsamkeit Wunder, die auch in dem wohlbekannten Garten und der kleinen Laube ihn umgeben.

"A delight
Comes sudden on my heart, and I am glad
As I myself were there! Nor in this bower,
This little lime-tree bower, have I not mark'd
Much that has sooth'd me" (43—47).
"Henceforth I shall know
That nature ne'er deserts the wise and pure,
No plot so narrow, be but Nature there,
No waste so vacant, but may well employ
Each faculty of sense, and keep the heart
Awake to Love and Beauty!" (59—64).

Imagination hat ihm die Herrlichkeiten der einfachen Natur enthüllt und ihn erkennen lassen, daß ihr immer Schönheit und Liebe entströmen. Das Wissen und Fühlen dieser Wirkung der ewigen Natur erzeugt im Dichter den ersehnten Zustand der i n n e r e n H a r m o n i e. Vgl. "On Observing a Blossom":

"And the warm wooings of this sunny day
Tremble along my frame and harmonize
The attempered organ, that even saddest thoughts
Mix with some sweet sensations, like harsh tunes
Played deftly on a soft-toned instrument."
(S. 149, 22—26).

Dieselbe heilende, beruhigende Kraft der Natur preist Albert im Kerker, im Gegensatz zu den von Menschen angewandten Mitteln der Kerkerhaft und Strafen.

"With other ministrations thou, o Nature!
Healest thy wandering and distemper'd child:
Thou pourest on him thy soft influences,
Thy sunny hues, fair forms, and breathing sweets,
Thy melodies of woods, and winds, and waters,
Till he relent, and can no more endure
To be a jarring and a dissonant thing
Amid this general dance and minstrelsy;
But bursting into tears wins back his way,
His angry spirit heal'd and harmoniz'd
By the benignant touch of love and beauty." [25])

Col.'s Naturerlebnis ist in der Hauptsache romantisch, sei es, daß ihm durch die imagination die Erscheinungen der Natur bedeutungsvoll werden, sei es, daß ihm die Verbundenheit des eigenen Selbst mit der Natur aufgeht. Freude und Harmonie schöpft er aus ihr. Immer verehrt er Göttliches in ihr, wenn auch seine Auffassung der Natur als Ausdruck des allmächtigen Geistes, als Symbol oder „Chiffreschrift" des göttlichen Geistes[26]) in den einzelnen Perioden und Gedichten schwankt.

Fancy wirkt sich bei Col. also nicht im Naturerlebnis aus. Dagegen tragen seine Dichtungen in Motivwahl und Darstellungsweise ganz deutlich rk. Züge, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll.

III. Motivwahl und Darstellungsweise Coleridge's.

a) Romantische Züge.

Romantische Züge in dem Werk Col.s sind die Darstellung des Malerischen mit relativer Klarheit und einheitlicher Einheit und des Poetisch-Alltäglichen.

---

[25]) Works, S. 587, 126 ff. = 871, 20 ff. und 185, 20 ff.
[26]) Deutschbein, Wesen des Romantischen, S. 43, Anmerkung 3.

1. Das Malerische.

Kennzeichen des Malerischen sind: das Bewegte, Werdende, Fließende und Unbegrenzte.[27])

Col.'s Liniengefühl ist rt.-malerisch bestimmt. Er verachtet die gerade Linie weil sie "lifeless" ist. (B. L. II, S. 251.) In der Natur gibt es keine geraden Linien, sondern nur gebogene und geschwungene. (A. P. 98.) Diese aber sind dynamisch, nicht starr, sondern die Funktion zweier Kräfte.[28]) "Here, in nature, is motion."[29]) Solche Linien sind daher nicht starre Begrenzung, sondern malerisch. Vgl. noch den "Essay on Thinking and Reflection". Col. spricht von seinem Interesse für Mathematik mit der typischen Begründung: "there is something to me enigmatically attractive and imaginative in the generation of curves."[30]) Entsprechend ziehen ihn besonders solche Naturerscheinungen an, die das Werdende, Fließende usw. zeigen. Symons sagt von Col.: "Rosetti called Col. the Turner of poets, and indeed, there is in Col. an aerial glitter. His liquid colour, the dew of flowers, or a mist of rain in bright sunshine. His images are for the most part derived from water, sky, the changes of weather, shadows of things rather than things themselves".[31]) Myra Reynolds sagt, daß Col. die Aufmerksamkeit lenkte auf die "goings on" of the sky".[32]) Von hier aus bestimmt sich auch meistens der Begriff der Unendlichkeit bei Col. "Habituated to the Vast"[33]), liebt er das Meer, den Himmel, einen unbegrenzten Ausblick von hohen Bergen, einen weiten Kirchenraum. Wie hier Unendlichkeit Allheit wird, ohne daß eine feste Begrenzung eintritt, beschreibt er einmal sehr deutlich an dem Beispiel von York Minster:

"The parts, the grotesques, are in themselves very sharply distinct and separate, and this distinction and separation of the parts is counterbalanced only by the multitude and variety of those parts, by which the attention is bewildered; — wihlst the whole, or that there is a whole produced, is altogether a feeling in which the several thousand distinct impressions lose themselves as in a universal solvent. Hence in a Gothic cathedral, as in a prospect from a mountain's top there is, indeed, a unity,

---

[27]) Wölfflin, S. 10 und 41.
[28]) B. L. II, S. 251.
[29]) A. P., S. 98.
[30]) Ashe, Miscellanies, S. 244.
[31]) Symons, S. 143.
[32]) Reynolds, 257.
[33]) Turnbull, I, S. 17.

an awful oneness; — but it is, because all distinction evades the eye."[34])

Abbild der Unendlichkeit ist ihm das Meer und der Himmel. "Oh, that sky, that soft, blue, mighty arch resting on the mountain or solid sea-like plain — what an awful omneity in unity! ... The eye feels as if it were (able) to look through ... the eye feels that the limitation is in its own power, not in the object" [35]). "What an ocean of lovely forms! ... the marvellous distinctness and unconfounded personality of each of the million millions of forms, and yet the individual unity in which they subsisted." [36]) Ebenso wirkt eine aus der Ferne gesehene Landschaft — es ist im Harz —, wo die einzelnen Felsblöcke verschwinden und nur das Sehen in Massen übrig bleibt. Auch Ausblicke von hohen Bergen beschreibt Col. häufig; es ist das Landschaftsbild, das Novalis direkt als „romantische Landschaft" preist. Keine feste Begrenzungslinie des Horizontes ist in "Reflections", Works. S. 107, 11.37—40. Er sieht als letzte Grenze

"Dim coasts, and cloud-like hills, and shoreless Ocean —
It seem'd like Omnipresence."

Aehnlich in "Lines Written at Elbingerode", Works S. 315, 2—4:

"Woods crowding upon woods, hills over hills,
A surging scene, and only limited
By the blue distance."

Der Begriff der malerischen Unendlichkeit leitet über zum zweiten Merkmal malerischen Stils. Es ist die relative Klarheit.

Wölfflin beschreibt sie als „ein von der Sachform unabhängig gewordenes Spiel des Lichts;" er nennt sie auch „die irrationale Lichtführung". Was er vom Barock sagt, gilt auch von dem Begriff des Rt.-Malerischen: „Der entschlossene Barock läßt das Licht in freien Flecken über die Landschaft hingehen," z. B. Blätterschatten auf der Mauer, der sonnendurchschossene Wald. Es ist der „Reiz des Schwebens zwischen klar und nicht klar." [37])

Col. liebt alles, was unklar ist in Form und Farbe; er liebt die Morgen- und Abenddämmerung, die letzten verglühenden Farben des Sonnenunterganges, sanftes Mondlicht, Nebel und

---

[34]) Ashe, Miscellanies, S. 142 und Wölffin, S. 23: „Die Bildgestalt bleibt eine schwebende und soll sich nicht in Linien und Flächen verfestigen, die mit der Tastbarkeit der wirklichen Dinge zusammengehen."

[35]) A. P. S. 100/101.

[36]) ib., S. 100.

[37]) Wölfflin, S. 214, 227, 230.

Wolkenschatten über der Landschaft, alle Uebergangsfarben und verschleierten Formen.

Je mehr eine Dichtung auf das Malerische abgestellt ist, desto größer ist die Rolle, die die Farben spielen. Col. ist der Meister der Farbe und darin ganz Romantiker. Die Vorromantik, die erst einmal die Natur in ihrer Gegenständlichkeit entdeckte, konnte ihre Aufmerksamkeit noch nicht so sehr von den Formen trennen, daß sie die Farbe als wichtiges und selbstständiges Element für die Naturdichtung erkannt hätte. Die Vorromantik, sagt Myra Reynolds (S. 252) "had not much nice discrimination" in Bezug auf Farben. Die Romantik erst bringt die wundervollen Farbtöne aller Abstufungen und Mischungen. Gerade die Uebergangsfarben spielen in der Romantik, ebenso bei Col., eine große Rolle.

Die meisten dieser Erscheinungen sind auch geeignet, das dritte malerische Element, das der einheitlichen Einheit, hervorzuheben, dadurch, daß sie die Landschaft wie mit einem leichten Schleier verhüllen, über alle Konturen ein leichtes, dämmerndes oder schimmerndes Licht breiten. Auch eine dominierende Farbe kann diese Einheit hervorrufen oder Abstufungen ein und derselben Farbe. In Tieck's Aufsatz „Die Farben" heißt es: Sie machen alle Gegenstände untereinander „verwandt".

Es sei noch erinnert an die rt. Dynamik als eine ruhige, stetig fortschreitende Bewegung; das Wort, welches diese Bewegung wiedergibt, ist "to float", das auch bei Col. sehr häufig vorkommt.

Bei den nun folgenden Beispielen sind gewöhnlich alle Merkmale des malerisch-romantischen Stils vereinigt.

Malerisch sind im Sinne der Romantik die Wolken, die in ihren wechselnden Gestalten und ruhiger Bewegung das Werdende und Unfeste verkörpern. Ww. Prelude, VI, 270 ff. erzählt, daß Col. schon als Knabe vom Dach der Londoner Schule gerne die Wolken beobachtete. Dann hat er wohl, wie er es später in "Fancy in Nubibus" beschreibt, aus ihnen Gebilde seiner Phantasie geformt, Bilder und Gestalten in sie hineingesehen, die mit der stetigen Änderung des Umrisses von einer Form in die andere wechselten, jede nur von kurzer Dauer, kaum begrenzt, auch schon wieder zerflossen oder verändert.

"O! It is pleasant, with a heart at ease,
Just after sunset, or by moonlight skies,
To make the shifting clouds be what you please,
Or let the easily persuaded eyes

Own each quaint likeness issuing from the mould
Of a friend's fancy." [38])

"Frost at Midnight" heißt es:

"The clouds,
Which image in their bulk both lakes and shores
And mountain crags." [39])

Bei den Wolken betont Col. gern die Durchsichtigkeit und Leichtigkeit; umso wechselvoller sind ja dann auch die Umrisse schon bei leichtem Wind. Oft sind es nur "thin white flakes", Works, S. 51,2, "a vapour ... thin, and white, and very high; / I ne'er beheld so thin a cloud", 254,42 ff. "Ode to Dejection", 364, II, 31 "and those thin clouds above, in flakes and bars". "Small flaky mists," die am Skiddaw entlangziehen, werden erwähnt in "A Stranger Minstrel", Works, S. 351, 15. Ein ander Mal heißt es:

" 'T was not a mist, nor was it quite a cloud,
But it pass'd smoothly on towards the sea —
Smoothly and lightly between Earth and Heaven:
So, thin a cloud,
It scarce bedimm'd the star that shone behind it."

Works, S. 955, 16/1—4. Die Bewegung der Wolken entspricht der rt. Dynamik. Die Ausdrücke dafür sind bei Col. sehr bezeichnend und zahlreich : float, Works, S. 44, 84, shifting, 435,3, scudding, A. P. und Works, S. 41,10, creep, 351,15. "Ye clouds, that far above me float and pause", 243,1—2, mit der Vereinigung von Ruhe und Bewegung. Ib. 16: "Ye clouds, that far above me soared". "Lewti", Works, S. 254,11. 28 ff.

"The little cloud — it f l o a t s away
... Away it p a s s e s from the moon!
How mournfully it seems to f l y.

Alle diese Verba drücken eine sanfte, leichte und geichmäßige Bewegung aus; die Bewegung kann so ruhig und gleichmäßig sein, daß die Wolken selbst stillzustehen scheinen:

"Those thin clouds above, in flakes and bars,
That give away their motion to the stars."

Works, S. 364,32.

Dieselbe rt. Dynamik kommt zum Ausdruck in der Bewegung von B a c h u n d F l u ß, die sich klar und ruhig durch Wiesen und Felder winden. Solche lieblichen Flußtäler kannte Col. aus seiner eigenen Heimat in Devon und im westlichen Eng-

---

[38]) Works, S. 435, 1—6.
[39]) Works, S. 242, 56/58. Auch Ww. liebte Wolkenphantasien. Vgl. Works, S. 262, XI, 6 ff.—348, XXXIV,—229, XLVIII.

land (Clevedon, Stowey, Alfoxden, Quantock Hills). Den Lauf des Otter beschreibt er an verschiedenen Stellen, z. B.:

"... . not through pathless grove with murmur rude
Thou soothest the sad wood-nymph Solitude;
Nor thine unseen in cavern depths to well,
The Hermit-fountain of some dripping cell!" [40])
"Like Peace, so placidly
Smoothing through fertile fields thy current meek!" [41])

In "Reflections" verfolgt er mit den Augen vom Berge aus den gewundenen Lauf des Flusses:

"Now with bushy rocks o'erbrow'd,
Now winding bright and full, with naked banks."

(Works, S. 107,32—33). Für das Fließen des Baches und Flusses begegnen ähnliche Worte wie für die Bewegung der Wolken: to flow, to float, to smooth und to wind. Lieblich ist das Rauschen: sweet, soothing, sleep-persuading (43,68) oder chattering. Malerisch sind auch die Farben des Wassers, besonders Spiegelung der umgebenden Landschaft darin; dadurch wird das Bild matter und gedämpfter, z. B. in: "Sonnet to the River Otter." (Works, S. 48).

Romantische Dynamik hat auch der leichte Wind, Abend- und Morgenhauch. Die Bezeichnung ist "breeze" oder "gale", z. B. Works, S. 41,10;—43, VI, 64;—175.60. In leichtem Abendhauch schaukeln die Pixies auf den schwanken Blättern der Espen:

"On leaves of aspen trees
We tremble to the breeze," (42, V, 50—51.)
"The breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument".
(101, 32—33).

Lewti's Aufenthaltsort am Abend ist "a breezy jasmine bower" (256, 67). "Breezy air" belebt die Einsamkeit des stillen grünen Winkels, in den der Dichter sich so gerne zurückzog (257, 20).

"Sweet breeze! thou only, if I guess aright,
Liftest the feathers of the robin's breast".
(371, 68—69).

Charakteristisch ist vor allem folgende Stelle aus "The Keepsake":

"Rich flowers, swinging in the morning-breeze,
Over their dim fast-moving shadows hung,

---

[40]) Works, S. 58, 7 ff. und 48, 1.
[41]) ib. S. 54, 81 ff.

Making a quiet image of disquiet
In the smooth, scarcely moving river-pool."
(346, 22—25).

Hier vereinigen sich malerische und rt.-dynamische Elemente: Spiegelung im Wasser, diese wiederum bewegt durch eine leichte Brise; "a quiet image of disquiet" ist das typisch rt.-dynamisch empfundene Bild.

Beispiele malerischer Landschaftsbeschreibung finden sich zahlreich in seinen Gedichten, Briefen und Notizbüchern. Ein Sonnenaufgang wird geschildert in "Ode", Works, S. 35, 7:

"He saw the sun-awaken'd Sky
Resume its slowly-purpling Blue".

Hier geht eine Farbe in die andere über. "Lines", 51,4 ist die Rede von den "rich amber-glowing floods of light". "Amber" ist ein bei Col. sehr beliebter Farbton. A. P. 18 beobachtet er folgendes Schauspiel von seinem Fenster aus: "A purple-blue in shooting pyramids moved from over Bassenthwaite behind Skiddaw." Einzigartig sind die Beschreibungen von Sonnenuntergängen in "Satyrane's Letters":

> "I saw the town (Ratzeburg) perfectly beautiful, and the whole softened down into complete keeping, if I may borrow a term from the painters (einheitliche Einheit, relative Klarheit) ... all the east was a pure evening blue, while over the west it was covered with light sandy clouds. Hence a deep red light spread over the whole prospect. In undisturbed harmony with the red town, the brown-red woods, and the yellow-red reeds on the skirts of the lake. Two or three boats ... floated up and down in the rich light, which not only was itself in harmony with all, but brought all into harmony".[42])

Hier begegnen Uebergangsfarben wie sandy; das leuchtend tiefe Rot steht auch nicht im Gegensatz zu den anderen Farben, denn es kehrt gedämpft wieder im Braun-rot der Wälder und im Gelbrot der Binsen, damit zugleich die einheitliche Einheit schaffend. Eine solche Beschreibung wirkt wie ein Turner'sches Gemälde. Ein anderes Mal beobachtet er von den Hamburgischen Wällen aus wieder das "rich sandy light ... Over that part of the woods, which lay immediately under the intenser light, a brassy mist floated".[43]) Aehnliche Farben kehren wieder in der Beschreibung eines Sonnenunterganges über Baissan-

---

[42]) B. L. II, S. 167.
[43]) B. L. II, S. 173.

thwaite Lake "The sun is setting in a glorious rich brassy light on the top of Skiddaw ... a huge, enormous mountain of cloud ... of a starchy grey, but floating past along it." Kleinere Wolken "of a shade lighter than the brassy light" und "a fine yellow-red, somewhat more than sandy light" mischen sich mit "the darkness of a stormy colour".[44]) Aus dem Harz stammt die Beschreibung der allmählich hereinbrechenden Abendstimmung in einer Wald- und Flußlandschaft. "The tender verdure grew paler in the moonlight, only the smooth parts of the river were still deeply purpled with the reflections from the fiery light in the west".[45]) Auch hier herrschen sanfte, allmählich abnehmende Farben vor, das rote Licht des westlichen Himmels ist gedämpft und eigentümlich glänzend in der Spiegelung im Wasser. In "This Lime-Tree Bower", Works, S. 180, 11. 47—56, findet sich die Schilderung der späten Nachmittagsstunde, in die Dämmerung übergehend:

"That wal-nut tree
Was richly ting'd, and a deep radiance lay
Full on the ancient ivy, which usurps
Those fronting elms,"

und in seinem Glanz läßt es die dunkle Masse der Stämme

"gleam a lighter hue
Through the late twilight".

In "Ode to Dejection", Works, S. 364, 29 sieht er den westlichen Himmel "and its peculiar tint of yellow green". In all diesen Beschreibungen sind die Farbtöne schwebend oder gedämpft durch den Abglanz auf anderen Gegenständen oder Spiegelung im Wasser. Mehr dynamisch eingestellt ist die Beschreibung eines Sonnenunterganges, Works, S. 393. Das langsame Sinken der Sonne wird durch verschiedene, abgestufte Verba gegeben: the glob of splendour sits ... sinking slowly ... lessens ... vanish. Die Bewegung der sinkenden Sonne wird weitergeführt von dem leichten Abendwind, der durch die Blätter streicht. So geht durch das ganze Gedicht eine dauernde Bewegung, die erst in den windbewegten Blättern abdämmert.

Die Nacht und das Mondlicht ergeben ebenfalls malerische Naturbilder. Col. bevorzugt auch hier Uebergangsstadien und Uebergangsfarben. In einem Brief aus dem Harz heißt es: "The moon above us blending with the evening lights".[46]) Works, S. 332, 9—10:

[44]) Letter to Sotheby, July 19th, 1802, Letters I, S. 384.
[45]) Letter from the Harztour to his wife, Herrig's Archiv, Bd. 118, S. 45.
[46]) Herrig's Archiv, Bd. 118, S. 45.

"The moonshine stealing o'er the scene
Had blended with the lights of eve".

A P. 18: Hinter und über Wolken steht in sichtbarem Zwischenraum die Mondsichel: "her own hazy light filled up the concave, as if it had been painted and the colours had run". Von genauer Beobachtung zeugt der Vergleich in Osorio, Works, S. 859, 23 ff.:

"One's breath
Floats round the flame, and makes as many colours,
As the thin clouds that travel near the moon".

Aufgelöste Form im Mondlicht findet sich 952, 6:

"The moon, how definite its orb!
Yet gaze again, and with a steady gaze —
... It is suffused o'ver all the sapphire Heaven,
Trees, herbage, snake-like stream, unwrinkled Lake,
Whose very murmur does of it partake!"

Das gedämpfte Licht mischt sich ihm synaesthetisch mit dem gedämpften Murmeln des Wassers.

Dieselbe Wirkung der Aufhebung fester Konturen und Herstellung der einheitlichen Einheit hat die neblige Atmosphäre. Genaue Beobachtungen finden sich in seinen Briefen und Notizbüchern. Malerisch wirken die Gruppen arbeitender Frauen durch den Nebel, der ihre Gestalten nur schattenhaft sichtbar macht. "Never did I behold aught so impressively picturesque — or rather statue-esque — as those groups of women in all their various attitudes. The thick mist through which their figures came to my eye gave such a soft unreality to them".[47]) In demselben Brief heißt es von einer waldigen Landschaft: "It was a most impressive scene - perhaps not the less from the mistiness of the air" und in demselben Brief findet sich noch ein Beispiel für die vereinheitlichende Wirkung der Farbe: "Hills ever by our sides, in all conceivable variety of forms and garniture ... too multiform even for the imagination ... Ye red lights from the rain-clouds, ye gave the whole the last magic touch!" (ib. S. 62.)

Interessant ist für Col.'s malerisches Sehen eine Stelle aus Letter to his wife, January 14th, 1799: "In skating there are three pleasing circumstances: the infinitely subtle particles of Ice which the Skate cuts up, and which creep and run before the Skate like a low mist, and in sun-rise or sun-set become coloured; second, the shadow of the Skater in the water seen through the

---

[47]) Letter to Poole, May 19th, 1799, from the Harztour. Herrig's Archiv, Bd. 118, S. 60.

transparent Ice; and third, the melancholy undulating sound from the Skate, not without variety; and when very many are skating together, the sounds and the noises give an impulse to the icy Trees, and the woods all round the Lake tinkle".[48])

Der leichte schneeige Nebel, der Schatten des Läufers im Eis sind malerisch unfest und gedämpft in Farbe und Form; dazu kommt die stetig ruhige Bewegung; der Ton wird wiedergegeben durch die typisch-rt. Bezeichnung "tinkle". Eine ähnliche Beschreibung findet sich noch aufgezeichnet im Notizbuch: "The subtle snow in every breeze curling from the grove, like pillars of cottage smoke."[49]) Der Winter bietet überhaupt manches malerische Moment. Im Glanz der Sonne auf Eis oder Schnee entstehen ganz besondere Farben, die Col. wiederum sehr treffend aufzeichnet. A. P. 52: "There is something metallic, silver, playfully and imperfectly gilt and highly polished, or, rather something mother-of-pearlish in the sun gleaming on ice, thin ice".

2.) Das romantisch Alltägliche und Poetische.

Es steht fest, daß in der Romantik ein gewisser realistischer Zug erscheint. "Realism appears as an element in romance."[50]) Das gilt auch für Col. "Col. is fundamentally both: naturalistic and romantic."[51]) Col. hat den Sinn für das Malerisch-Alltägliche und das Romantisch-Einfache nach seinem eigenen Zeugnis besonders an Bowles' Sonetten ausgebildet. Bowles' Stil nennt er einen "style of poetry, so tender and yet so manly, so natural and real, and yet so dignified and harmonious".[52]) Es ist die ganze Sphäre, in der er sich mit Ww. trifft, aber auch entzweit, indem er Ww. doch manchmal eine zu große "matter-of-factness" und "minute accuracy in the painting of local imagery" vorwirft.[53])

Col. beobachtete sehr genau. Seine Notizbücher sind voll von Beschreibungen und Beobachtungen, die in seine Gedichte übergehen, aber mit echtem poetischen Sinn ausgewählt und modifiziert werden.

Notizblatt 30 b findet sich z. B. die folgende Beschreibung: "Sabbath day; from the miller's mossy wheel the waterdrops dripped leisurely"; 37 a: "The flat pink coloured stone painted

---

[48]) Turnbull I, S. 164.
[49]) Herrig's Archiv, Bd. 97, S. 359.
[50]) Vaughan, S. 43. Deutschbein, Wesen, S. 35 und 39.
[51]) Symons, S. 18.
[52]) B. L. I, S. 9 ff.
[53]) B. L. II. S. 101/102.

over in jagged circles and strange parallelograms with the greenish black-spotted lichens". Aus einer Notiz auf Blatt 18 a geht die Schilderung der beiden Tautropfen hervor, Works, S. 152, 19—20. Von genauer Beobachtung zeugen Bilder der Kleinmalerei wie "Picture," ib. S. 370, 34—35:

"And you, ye Earth-winds! you that make at morn
The dewdrops quiver on the spiders' webs!"

Mehrmals kehrt das Bild wieder von dem in der Sonne dampfenden Schnee, 242, 69—70, 957,24:

"The reed-roof'd village still bepatch'd with snow
Smok'd in the sun-thaw".

Die Beschreibung des Mövenfluges, 952,2, ist ein Meisterstück der Beobachtung und des sprachlichen Ausdrucks:

"The sea-mew ... posts on ... now passaging,
Edges the stiffer Breeze, now, yielding, drifts,
Now floats upon the air."

Liebliche Landschaften, kleine Bilder aus der Natur, kleine Ausschnitte aus seinem idyllischen Leben in Clevedon und Stowey sind Beispiele seines rt. Sinnes für das Alltäglich-Poetische. Er schildert seinen Obstgarten mit dem Apfelbaum "crook'd earthward" 175, 56 ff. Im Vorfrühling singt das Rothkehlchen sein erstes Lied "betwixt the tuffs of snow on the bare branch / Of mossy appletree" 242, 67—70, In "Lines", 58—59 besingt er den Otter, den "Unboastful Stream". Er befruchtet das Tal, die Kinder, der Schule entronnen, spielen an seinem Ufer und lassen Papierschiffchen schwimmen; am Feierabend erwartet der junge Bursche hier sein Mädchen. In "The Eolian Harp" schildert er sein Häuschen in Clevedon, ebenso in "Reflections": ein niedriges Häuschen, mit Rosen, Jasmin und Myrte bewachsen; vom blühenden Bohnenfeld wehen süße Düfte herüber, und leises Meeresrauschen stört nicht die abendliche Stille. Auch der Winter ist ihm lieb, wenn

"The blast
Of the shrill winter, rattling our rude sash,
Endears the cleanly hearth and social bowl".
(175, 53—55)

oder wenn "The Frost performs its secret ministry" und "silent icicles / Quietly shining to the quiet Moon" am überhängenden Dach aufhängt, während Col. am Kamin die seltsame bläuliche kleine Flamme beobachtet. (Frost at Midnight, 240, 1, 73—74, 13—16). Gerade Gedichte dieser idyllisch-beschreibenden Art liebte Col. am meisten. Von "Reflections" sagt er, daß er es

für das beste seiner Gedichte hält.[54]) "The Eoalian Harp" heißt es in einem Brief, "is the favourite of my poems".[55])

Col. ist auch der einzige Romantiker, der wirklich das Kind, das sie ja alle liebten und verehrten, darstellen kann. Herford rühmt seinen Kinderschilderungen "exquisite tenderness" nach.[56]) Col. konnte auch aus den Erlebnissen mit seinen eigenen Kindern schöpfen; in Tagebüchern und Briefen hat er liebliche Szenen zwischen Eltern und Kindern aufbewahrt, und manches davon ist in seine Dichtung übergegangen. Wie entzückend beschreibt er die ersten Sprechversuche: das Kind, neben der Mutter stehend,

"Flatt'ning its round cheek upon her knee,
Looks up, and doth its rosy lips prepare
To mock the coming sounds", (Works 397, 5).

Er schildert das lauschende Kind 266, 90—96:

"My dear babe,
Who, capable of no articulate sound,
Mars all things with his imitative lisp,
How he would place his hand beside his ear,
His little hand, the small forefinger up
And bid us listen".

Jeder Kummer ist noch so leicht zu vertreiben in jenem Alter:

"Once, when he awoke
In most distressfull mood ...
I hurried with him to our orchard-plot,
And he beheld the moon, and, hushed at once,
Suspends his sobs, and laughs most silently,
While his fair eyes, that swam with undropped tears,
Did glitter in the yellow moon-beam".[57])

b) Romaneske Züge.

Als rk. Mensch und Dichter liebt Col. rk.-pittoreske Landschaftsbilder oder er betont an einem Landschaftsbild die pittoresken Züge. Col. fühlt sich als rk. Dichter besonders hingezogen zum Uebernatürlichen und hat eine ausgesprochene Vorliebe für fremde, ferne Länder: Exotismus ist immer ein Zeichen rk. Wesens.

1.) Das Rk.-Pittoreske.

Hazlitt in seinem Essay "On the Picturesque and Ideal" sagt von dem Pittoresken: "(It) depends chiefly on the principle

[54]) Letter to Southey, July 1797, Letters I, S. 224.
[55]) Letter to Thelwall, Dec. 31st, 1796, Letters I, S. 211.
[56]) Herford, S. 160. Ww. schuldet in dieser Hinsicht viel Col.
[57]) Works, S. 266/67. 11. 98 ff.

of . . . contrast".[58]) Pittoresk ist "whatever stands out from a given line, and as it were projects upon the eye . . . and this holds true . . . in form and colour (an old stump of a tree with rugged bark and one or two straggling branches)".[59]) Es umfaßt: "roughness, irregularity, intricacy, and sudden variation"[60]) nach Price. Vaughan definiert den Begriff als "love of vivid colouring, strongly marked contrast, craving for the unfamiliar".[61])

Pittoresk wirkt in der Landschaft daher der Kontrast in der Linienführung, in Farben, Größenverhältnissen, Zusammenstellung nicht zusammen gehöriger Gegenstände. Mit Bezug auf die Lichtwirkungen gilt für das Pittoreske nach Professor Deutschbein das Prinzip der „Ueberklarheit", bez. der schnelle Wechsel von Licht und Dunkel.

Pittoreske Landschaften finden sich besonders in Gebirgsgegenden oder wo Gebirge und Meer an felsiger Küste zusammenstoßen. Solche pittoresken Landschaften sah Col. im Lake-District, auf Wanderungen in Wales, und er konnte auch schon in Devon und Somerset ein kleines pittoreskes Naturbild finden. Besonders die Gegend von Linton und Porlock ist pittoresk zu nennen gegenüber anderen Teilen des südwestlichen Englands, wie z. B. dem Tal des Otter, das Col., gerade mit Linton verglichen, "tame" nennt.[62]) Dort finden sich Wälder, die sich tief in enge Schluchten und Täler hinabziehen; kleine, kurze, unbändige Wasserläufe, viele Fälle bildend, eilen dem Meere zu. An der Küste ragen zerklüftete Felsen, schriller Mövenschrei ertönt. Die Schiffe ziehen weit draußen vorüber, um die Riffe zu meiden. Nachts strahlt das einsame Licht eines Leuchtturmes.

Diese pittoresken Züge findet Col. gesteigert wieder im Lake-District: die Berge sind höher und zum Teil kahl bis hinab zu den Ufern der Seen; reißende Bäche tosen um die Felsblöcke, die ihren Weg hemmen. Aber hier, wie auch in Devon und Somerset, finden sich liebliche Landschaftsbilder neben den pittoresken, z. B. Lake Windermere, Ww.'s See, mit sanften welligen Hügeln an seinen Ufern. Col. beschreibt diese pittoresken Landschaften mit derselben Liebe, wie die rt.-malerischen; er fühlt sich von dieser Landschaft ebenso angezogen. "Col. loved broken surfaces, picturesque interruptions — maythorn amid

---

58) Hazlitt, Table Talk: "On the Picturesque and Ideal". 1902. S. 433.
59) ib. S. 434.
60) Zitiert nach Beers. S. 34, Anm.
61) Vaughan, S. 3.
62) Letters, I, Letter to Poole, Sept. 16th, 1799, S. 305.

yew, purple islands amid bright sea."[63]) Neben rein pittoresken Landschaftsbildern findet sich bei Col. häufig ein rt.-malerisches in demselben Gedicht, z. B. in "This Lime-Tree Bower": die düstere Schlucht und die Lindenlaube in seinem Garten, "Lines", Works, S. 94, mit der rk. Berglandschaft und der rt. Fernsicht vom Gipfel. Diese Zweiheit ist begründet einmal in der Landschaft, die ihn umgab und natürlich auch in seinem eigenen Wesen, das ihn zu beiden Landschaftstypen in gleicher Weise hinzog.

Kleine pittoreske Bilder, die bei Col. öfter wiederkehren, sind der alte hohle Eichbaum, von Efeu überwachsen; hier sind die "broken surfaces", das Liniengewirr, dazu der Gegensatz des Lebendigen und Abgestorbenen, z. B. Works, S. 103, 4 "The Ivy wreathes yon Oak, whose broad defence / Embowers me from Moon's sultry influence". 924, 210 "Yon old oak's hollow trunk / Where the bats cling". 370, 49 ff.:

"Here will I seat myself, beside this old,
Hollow, and weedy oak, which ivy-twine
Clothes as with net-work".

Pittoresk ist Works 156, 31 ff. die Pinie mit ihren "old romantic limbs", ferner die überhängende und halb entwurzelte Esche, 155, 7, ebenso 156, 21 und endlich 179, 12 ff. "Where its slim trunk the ash from rock to rock / Flings arching like a bridge", 372, 102 "the half-uprooted tree". Pittoresk düster wirken immer Pinie und Föhre, die Tannenwälder des Harzes und die "hanging woods", 179, 10.

Es finden sich bei Col. auch viele Beispiele rk. Dynamik. Sie ist nicht das gleichlaufende Hinströmen, der rhythmische Wechsel, die stetige Bewegung, sondern die starke, stoßweise, brausende, sich überstürzende, durch plötzliche Ruhe unterbrochen, dann in erneutem Antrieb aufflammende. Diese Dynamik findet sich im Sturm, stürmischer See und den vom Sturm getriebenen Wolken. "Destiny of Nations", Works, 143, 364 ff.:

"Black rose the clouds, and now (as in a dream)
Their reddening shapes, transformed to Warrior-hosts,
Coursed o'er the sky, and battled in mid-air".

"Zapolya," S. 938, 41 ff.:

"The cross-winds waywardly
Chase the fantastic masses of the clouds
With a wild mockery of the coming hunt".

---

[63]) Herford, S. 179.

(to course und to chase im Gegensatz zum rt.-malerischen to float). "A Thought Suggested by a View of Saddleback", S. 347, 2 ff.:

"The winds are tyrannous and strong,
And flashing forth unsteady light .
From stern Blencartha's skiey height,
As loud the torrents throng" !

Wie einige Naturkräfte die stillen friedlichen Werke im Weltorganismus vollbringen, so müssen andere "drive the mutinous clouds to clash in air, / And rushing on the storm with whirlwind speed, / Yoke the red lightnings to their volleying car" ("Destiny of Nations", S. 133, 52 ff.). Von rk. Dynamik erfüllt sind Gewitterszenen, die mit den pittoresken Lichtwirkungen ein häufiges Bild in der rk. Dichtung sind. Vgl. Works, S. 98,43 ff. Als Col. noch ruhelos war "ere Peace with Sara came", da liebte er, das Gewitter über dem Meere zu sehen,

"When mountain surges bellowing deep
With an uncouth monster-leap
Plung'd foaming on the shore.
Then by the lightning's blaze to mark
Some toiling tempest-shatter'd bark".

Rk. Dynamik liegt in den stürzenden Fluten des Wasserfalles und den unbändig schäumenden Gebirgsflüssen. Das Verbum, das die Bewegung ausdrückt, ist meistens "to dash". Pittoresk ist bei solchen Naturbildern außer der Dynamik noch die umgebende gebirgige Gegend, z. B. in einer Landschaft des Harzes: "We left the river Bode unwillingly for it went immediately into a deep, deep pinewood, where we saw high pillars of rock, which, I don't know why, seemed to live among the black fir trees, and I wished to be its companion; but one always quits a d a s h i n g river unwillingly". (Letter from the Harztour, May 17th, 1799. Turnbull I, S. 168 ff.)

Bei einem Wasserfall kommt noch der Kontrast der Linien stark zum Ausdruck: vertikal — horizontal, der sich mehrmals wiederholen kann bei stufenweiser Abdachung, beim Schäumen über Felsblöcke und beim Aufspritzen des Gischtes auf dem Grund.[64]) Die häufigsten Ausdrücke sind torrent-dash, Works, S. 155, 6; 156, 22; 179, 16 ff.: dort wird geschildert ein kleiner Wasserfall in einer sonnenlosen, windstillen Schlucht, aber die

[64]) Ein typisch pittoresker Wasserfall findet sich z. B. in Scott, The Heart of Midlothian, Chapter L.: "A single shoot carried a considerable stream over the face of a black rock, which contrasted strongly in colour with the white foam of the cascade, and at the

Blätter der Esche und die langen grünen Wassergewächse schwanken in dem Luftzug, der durch sein Niederstürzen entsteht. In "Picture", 369 ff. schildert Col. den Greta bei Keswick. Im Gegensatz zu den "soothing" und "quiet" Flüssen in Devon ist der Greta

> "A pebbly brook
> That murmurs with a dead, yet tinkling sound (55),
> A desert stream (72), wild and desert, gloomy and dark, —
> The crowded firs
> Spire from thy shores, and stretch across thy bed."
> (112 ff.)."

Das Flußbett liegt voller Steine und Blöcke, an denen das Wasser sich schäumend bricht:

> "Whose disparted waves
> Dart off asunder with an angry sound.
> How soon to re-unite," (124 ff.)

und dieses Spiel wiederholt sich immerfort. Auch ein Wasserfall ist nahe, "a tall weedy rock / That overbrows the cataract .... spray, / Dashed upwards by the furious waterfall" (138 ff.). Ein Beispiel aus dem Harz ist folgendes: "We descended into the vale and stood at the bottom of the cascade ... The rocks over which it plunged were unusually wild in their shape giving fantastic resemblances of men and animals, and the fir-boughs by the side were kept almost in a swing, which unruly motion contrasted well with the stern quietness of the huge forest-sea everywhere else.[65])

Das Prinzip pittoresker Lichtwirkung, die „Ueberklarheit", beobachtete Col. in der rk. Landschaft in Wales, bei jener Szene, die er "sublimely terrible" nennt: "As we descended the mountain, the sun was reflected in the river, that winded through the valley with insufferable brightness; it rivalled the sky"[66]). Dieselbe absolute Klarheit entsteht bei plötzlichem sieghaften Durchbruch der Sonne durch Nebel

---

depth of twenty feet, another rock intercepted the view of the bottom of the fall... the fall... had a most tremendous aspect, boiling, roaring and thundering with unceasing din, into a black cauldron, a hundred feet at least below them. The noise, the dashing of the waters gave an unsteady appearance to all around them, the trembling even of the huge crag on which they stood".

[65]) Turnbull, I, S. 172.
Nach Oeftering S. 81, schildert Ww. mit einer Ausnahme Flüsse, Seen und Bäche als ruhig. Byron liebt natürlich stürmische See und Wasserfälle. Vgl. Childe Harold, IV, 69; III, 85.

[66]) Letters I, Letter to Southey, July 15th, 1794, S. 79.

und Wolken. Vgl. 113, 94—104: Noch verhüllt der Nebel oder entstellt alle schöne Form:

"But lo!
The b u r s t i n g sun!
Touched by the enchantment of that sudden beam
Straight the black vapour melteth, and in globes
Of dewy glitter gems each plant and tree; ...
And wide around the landscape streams with glory!"

In "Alice du Clos", der Ballade düsteren Verrats und Mordes, herrscht von Anfang an hellstes und grellstes Licht; hier sucht das Verbrechen nicht das Dunkel der Nacht auf. Works, S. 469, 1/2: "The dawn lies red on the dew", schon wie eine Vordeutung blutiger Ereignisse. Noch steht der Morgenstern am Himmel, aber nicht mit dem sanften Licht, wie es der Abendstern hat, sondern

"Whit k e e n, u n b l u n t e d light
The morning star shone opposite ...
As if in prideful scorn
Of flight and fear he stay'd behind,
To brave th'advancing morn" (28—29, 32—34).

Dann folgt der sieghafte Durchbruch der Sonne, an dem kleinen Bild des Weißdorns geschildert:

"Smit by the sun the mist in glee
Dissolves to lightsome jewelry
Each blossom hath its gem" (65 ff.).

Die Szene des Verrates selbst spielt sich ab auf einer Lichtung:

"From underneath its (forest's) leafy screen,
And from the twilight shade,
You pass a t o n c e into a green,
A green and lightsome glade." (117—121).

Der rk. Gegensatz von Licht und Schatten geht zusammen mit einer pittoresken Landschaft in "Cain", Works, S. 289, 57 ff. "The path was dark till within three strides' length of its termination, when it turned suddenly; the thick black trees formed a low arch, and the moonlight appeared for a moment like a dazzling portal". Damit vergleiche man die Metapher 567, 76 = 862, 94:

"The darkness,
When ten yards off, we know, 'tis cheerful moonlight,
Collects the guilt and crowds it round the heart".

In der Höhle, dem nächtlichen Treffpunkt Ferdinands und Osorios, ist nur ein schmaler Spalt, der einen Schimmer des Mondes

hereinläßt: "The moonshine came and went like a flash of lightening" (563, 8 ff. = 858, 5 ff.).

"The chequer work of light and shade" begegnet in der pittoresken Landschaft: Ruine und Felsgebirge, wo der Einsiedler Alvar Kräuter sammelt (540 Anm. 1. Fassung).

Rk. ist die Beschreibung einer Abendstimmung: "There is a deep blue cloud over the heavens; the lake, and the vale, and the mountains, are all in darkness; only the summits of all the mountains in long ridges, covered with snow, are bright to a dazzling excess. A glorius scene!" [67])

Die Bezeichnungen, die die Ueberklarheit oder den schnellen Wechsel von Licht und Dunkelheit wiedergeben, sind meist: to flash, burst, at once. Das Licht ist bright, dazzling, keen, unblunted.

Rk. Farbwirkungen finden sich A. P. 43: "A most remarkable sky! The moon now waned to a perfect ostrich egg .... The sky covered with whitish and with dingy cloudage, ... but there are two great breaks of blue sky, the one .... speckled and blocked with white cloud, the other ... unspeckled, all blue, three stars in it" [68]). Rk. Farben und Dynamik formen das Bild in Letter to Sotheby, Sept. 27th, 1802:[69])

"The river is full, and Lodore is full, and silver-fillets come out of clouds and glitter in every ravine of all the mountains and the hail lies like snow upon their tops, and the impetuous gusts from Borrowdale snatch the water up high ... snow slanting before the wind and under this seeming snowdrift sunshine gleams, and over all the nether half of the Lake it is bright and dazzles, a cauldron of melted silver boiling. It is in very truth a sunny, misty, cloudy, dazzling, bowling omniform day".

Ebenso Letter to Poole, May 19th, 1799 from the Harztour: "At last we came to the foot of the large fir mount, roaring with *w*oods, and *w*inds, and *w*aters; and now the sky cleared up, and masses of crimson light fell around us from the fiery west ... many a mass of light, moving and stationary, gave life and wildness to the rocks and woods that rose out of them." (Herrigs Archiv, Bd. 118, S. 62).

---

[67]) Turnbull, I, 221, Letter to Davy, Dec. 2nd, 1800.

[68]) Byron, der rk. Dichter, liebt Meteore und fallende Sterne (Oeftering, S. 128). Entsprechend seiner Vorliebe für die südlichen und orientalischen Länder sind die Schilderungen seiner Sonnenuntergänge arm infolge des schnellen Sinkens der Sonne dort. Sie sind mit wenigen grellen Farben geschildert. (Oeftering 113).

[69]) Letters, I, S. 408.

Farbe und isolierendes Prinzip rufen das Gefühl dämonischer Größe hervor in A. P. 46: "The sky covered with stars, the wind up — right opposite my window ... an enormous black cloud, exactly in the shape of an egg — this the only cloud in all the sky, impressed me with demoniacal grandeur".

P i t t o r e s k e L a n d s c h a f t e n, die alle vorgenannten Züge in sich vereinigen, finden sich bei Col. in Briefen und Gedichten.

1794 beschreibt er in zwei Briefen den Weg von Llangunnog nach Bala: "The Walk from Ll. to Bala over the mountains was most wild and romantic; there are immense and rugged clefts in the mountains, which in winter must form cataracts most tremendous".[70])

In dem zweiten Brief nennt er die Landschaft "sublimely terrible" [71]). Das Gedicht "On Bala Hill" (Works, S. 56) enthält dagegen nichts von solcher Naturbeschreibung, sondern klingt noch sehr konventionell. Anschaulich dagegen sind Works, S. 94, "Lines, Composed while Climbing the Left Ascent of Brockley Coomb":

"With many a pause and oft reverted eye
I climb the Coomb's ascent ...
U p s c o u r the s t a r t l i n g stragglers of the flock
That on green plots o'er p r e c i p i c e s browze:
From the d e e p f i s s u r e s of the n a k e d r o c k
The Y e w t r e e b u r s t s ! Beneath its d a r k g r e e n boughs
(Mid which the May-thorn blends its b l o s s o m s w h i t e)
Where broad smooth stones j u t o u t in mossy seats,
I rest".

Pittoresk ist dieses Bild durch die nackten Felsen und Spalten, den Eibenbaum, die Steine, die "jut out" — ein besonders beliebtes Wort der pittoresken Landschaftsschilderung — und zu diesen pittoresken Elementen stehen im Gegensatz die Belebung dieser Einsamkeit durch die am Abgrund weidenden Schafe, den Baum, der aus der toten Felsspalte wächst. Sein dunkles Grün kontrastiert mit dem Weiß des blühenden Busches. Schließlich oben vom Berge öffnet sich die rt. Landschaft weit bis zum verschwimmenden Horizont.

Eine ähnliche Berglandschaft wird geschildert in "To a Young Friend", Works S. 155. Zwar ist sie nicht wearisome, bare, and steep, aber doch pittoresk in ihren Elementen:

---

[70]) Turnbull I, 36. Letter to Henry Martin, July 22nd 1794.
[71]) Letters I, S. 79: Letter to Southey 1794.

"A green mountain variously up-piled,
Where o'er the j u t t i n g r o c k s s o f t m o s s e s creep
Or colour'd lichens with slow oozing weep,
Where, c y p r e s s and the d a r k e r y e w s t a r t wild;
And, 'mid the summer t o r r e n t's gentle d a s h
Dance brighten'd the red clusters of the ash". (155, 2 ff.).

Landschaftsbilder des L a k e - D i s t r i c t s enthalten spätere Gedichte.

In "Picture", Works S. 369, 1 ff. führt uns der Dichter in eine undurchdringliche einsame Waldgegend:

"Through weeds and thorns, and metted underwood
I f o r c e my way; now c l i m b, and now d e s c e n d
O'er r o c k s, or bare or mossy, with wild foot
C r u s h i n g the purple whorts ... With dun-red bark
The f i r - t r e e s, and the unfrequent slender oak,
Forth from this tangle wild of bush and brake
S o a r u p".

In "A Stranger Minstrel" gibt uns Col. ein Bild des Skiddaw, jenes breiten, massigen, kahlen Bergrückens nahe bei Keswick, den er so oft vor Augen hatte, zu allen Tages- und Jahreszeiten (Works, S. 350 ff.). Es ist ein Berg "stern and proud" (28) von "sullen majesty" (29), "bleak and bare" (33), "mighty" (68), eine Wolkenkappe verhüllt meist den obersten Grat, und Nebelfetzen ziehen an seinen Abhängen entlang (12 und 15), Abgründe und Schluchten öffnen sich an seinen Seiten: "many colour'd chasms deep" (13), aber auch er hat "sunny islands" und "spots of light" (16/17) und die fröhliche Schar der "shepherds with their sheep and dogs and boys" beleben seine einsame Majestät, dadurch vielleicht erst diese recht hervorhebend. (18/22).

Alle pittoresken Züge einer Landschaft sind vereinigt in der H o c h g e b i r g s w e l t in "Hymn before Sunrise".[72])

Der Landschaft des Lake-Districts, auch den wilderen Gegenden des südwestlichen Englands ähneln die H a r z l a n d s c h a f t e n.

Die Wälder dort sind "like those... at Porlock, on account of the great rocky fragments which j u t o u t from the hill both

[72]) Vgl. Ww. (Oeftering S. 63). Es herrscht bei Ww. die Tendenz vor, die Berge ihrer Schrecken zu berauben. „Rauhe und trostlose Höhen werden durch die Morgensonne verschönt und nehmen, wenn aus der Ferne betrachtet, einen milden Charakter an." Ib. 65: „Ww.'s Alpen, die er überhaupt kaum nennt, ohne sofort von den bebauten Feldern zu ihren Füßen zu reden und die er alles Schreckens beraubt, indem er ihrer Vergänglichkeit gedenkt".

here and at Porlock".[73]) Mit ihren endlosen Tannenwäldern und Felsblöcken muten diese Landschaften pittoresk-düster an, wenn nicht Atmosphäre oder Lichtwirkung diesen Eindruck aufheben. Man vergleiche noch die Beispiele rk. Dynamik aus dem Harz. (S. 31).

Pittoresk ist die Verbindung von Felsen und Meer in der Vision der Jungfrau. (Works 143, 341 ff.):

"An Isle appeared
Its high o'er-hanging, white, broad-breasted cliffs,
Glassed on the subject ocean".

Vgl. dazu im Notizbuch: "Broad-breasted rock, Hanging Cliff that glasses his rugged forehead in the calmy sea".

Gegenüberstellung einer pittoresken und einer malerischen Landschaft findet sich außer in dem schon erwähnten Brockley Coomb bei der Beschreibung des Musenhügels, Works, S. 103. In Reflections, 106 ff. stehen nebeneinander die Beschreibung des kleinen rosen- und jasminbewachsenen Häuschens und der "little landscape round" und die Berglandschaft: "steep up ... I climb'd with perilous toil and reach'd the top;" (28/29). Der Berg ist bleak, bare, speckled thin with sheep; "Grey clouds, that shadowing spot the sunny fields". (30/31). Zu seinen Füßen aber wieder dehnt sich die liebliche Ebene mit Fluß und Schloß. In "This Lime-Tree Bower" schildert er neben der sonnendurchfunkelten Laube im kleinen Garten, wo er zurückbleiben muß, die Schlucht und Heide, wohin er seinen Freunden in Gedanken folgt. In Letter to Poole from the Harztour, May 19th, 1799 schildert er zwei verschiedene Landschaftsbilder: "We were in a circular prison of hills. But now we emerged into a new scene! Close by our left hand was a little hamlet; each house with its orchard of blossom trees, in a very small and narrow combe". (Herrigs Archiv, 118, S. 62).

Pittoreske Landschaft ist oft der Hintergrund für rk. Charaktere. Col. stellt sich den Dichter der Räuber vor:

"Wandering at eve with finely-frenzied eye
Beneath some vast old tempest-swinging wood"
(Works, S. 73, 10/11)

In der "Monody on the Death of Chatterton"[74]) schildert er den jungen fancy-Dichter, wie er im pfadlosen Wald über den

---

[73]) Letter to his wife from the Harztour, I, May 17th 1799, Herrig's Archiv, 118; S. 43.
[74]) Works, S. 125 ff.

felsigen Ufern des Avon umherschweift

"Like star-beam on the slow sequester'd tide
Lone-glittering, through the high tree branching wide,"
(120/1)

und wo fancy

"Loves the cypress wreath to weave; . . ." (116)
"These wilds, these caverns roaming o'er,
Round which the screaming sea-gulls soar
With wild unequal steps he pass'd along." (124/6)

Der wilde Fluß und undurchdringliche Wald in "Picture" [75]) ist Zufluchtsort des unglücklich Liebenden, der, mühsam seinen Weg sich bahnend, in diesem aufgezwungenen Kampf mit der Natur seine eigene Unruhe ausdrückt.[76]) Für den ruhelos wandernden Cain hat das "Valley of Stones" bei Linton wahrscheinlich das Vorbild gegeben, das noch heute in seinen seltsam starren Felsformationen und der kalten steinigen Talsohle einen vollkommenen Gegensatz zu der sonst so waldreichen Gegend um Linton bildet.[77]).

2.) Das Unheimliche und Uebernatürliche.

Statt wie der Romantiker sich zu versenken in die einfachen Schönheiten der Natur und dort Wunder über Wunder zu sehen, beginnt für den rk. Menschen das Wunder erst beim Unnatürlichen, Uebersinnlichen, Unheimlichen. Daraus entsteht die unbewußte Lust am Phantastischen, Grotesken, die sich steigern kann bis zum Aberglauben. Einer Natur wie der Col.'s lagen diese Dinge durchaus; hatte er doch selbst eine Art zweites Gesicht, Vorahnungen, die ihn befähigten, selbst in das Reich der Geister einzudringen und empfänglich zu sein für alle Erscheinungen dieser Art. Herford sagt von ihm: "Col. was . . . peculiarly fascinated by the 'interruptions' of the spiritual world, the straggling branches of marvel which startle and waylay the observer. Ww., on the other hand, found the marvels in the familiar and normal, and only there, and could not be persuaded to concern himself with the fairy-lore of Stowey".[78]) Gerade diese Eigenschaft befähigte ja auch Col. dazu, diejenigen "lyrical ballads" zu schreiben, in denen "the

---

[75]) ib. S. 369 ff.
[76]) Man denkt unwillkürlich an Col. selbst, von dem Herford, S. 179 berichtet: "He liked to compose in walking over uneven ground, or breaking through the straggling branches of a copse-wood."
[77]) Brandl. S. 207. Bersch, S. 30 Lowes, S. 259/60. Works, S. 285 ff.
[78]) Herford, S. 179.

incidents and agents were to be, in part at least, supernatural", (B. L. II, S. 5).

Das Unheimliche und Uebernatürliche tritt auf in der Landschaft, am Wesen des Menschen, als geheimnisvolle Kräfte in der Natur, sei es, daß es nur in seiner Wirkung zu spüren ist, oder daß es einen personifizierten Träger erhält. Im ersten Falle (Landschaft) berührt es sich mit dem Pittoresken; es ist eine Steigerung desselben, auf Grund deren die Natur oft nicht mehr Genuß und Freude verschafft, sondern das Gefühl der Ohnmacht und Verlassenheit erzeugt. In dem Drama "Osorio", das wohl dem Typus der "gothic novel" angehört, wird die pittoreske Landschaft wilder Meeresküste und zerklüfteter Hochgebirgswelt stellenweise zum Unheimlichen gesteigert, einen passenden Hintergrund bildend für die ebenso unheimlichen und seltsamen Gestalten der Maurin, des Mörders Osorio und des Inquisitors.

Unheimlich, bezw. grotesk wirkt alles, was vom Normalen abweicht. In "Wanderings of Cain" ist es die immer sich gleichbleibende Natur, in der kein Wechsel der Jahreszeiten stattfindet, bzw. zu spüren ist, die unheimlich wirkt (289,75 ff.). In "The Three Graves" heißt es :

"The spring
Was late uncommonly.
And then the hot days, all at once,
They came, we knew not how:
You looked about for shade, when scarce
A leaf was on a bough" (283,47,0—75).

Hiermit wird für das unheimliche Geschehen eine wirksame Stimmung vorbereitet.

Auch kann ein Mensch unheimlich wirken, wenn sein Charakter vom Normalen abweicht. Das ist der Fall in der Hauptfigur des rk. Dramas "Remorse". Osorio sagt von sich selbst, unter dem Deckmantel der dritten Person:

"He was a man different from other men,
. . . Nature had made him for some other planet,
And press'd his soul into a human shape
By accident or malice . . . .,
He despised them, yet revered himself,
All men seem'd mad to him,
Their actions noisome folly and their talk —
A goose's gabble was more musical.
He walk'd alone,
And phantasies, unsought for, troubled him.

. . . Surveying all things with a quiet scorn
Tamed himself down to living purposes,
The occupations and the semblances
Of ordinary men." (567,83 ff. = 862,101 ff.).

Als wirksamer Gegensatz steht ihm gegenüber der Glaube des rt. Alvar an die angeborene Güte des Menschen (532,296 = 832,288).

Ohne dramatische Notwendigkeit eingestreut findet sich die Erzählung von dem merkwürdigen Knaben im vierten Akt: Ein Findelkind, das wild und unbändig aufwächst, dann plötzlich durch einen gütigen alten Klosterbruder zu den Wissenschaften bekehrt wird, endlich als Freidenker in den Kerker geworfen wird. Die rk. Vorliebe für das Unheimliche, Anormale trifft sich stellenweise mit der rt. Liebe zum Kosmos in allen seinen Offenbarungen, z. B. in dem Interesse an Wahnsinnigen, Idioten usw., deren Zustand als eine Art höhere Offenbarung angesehen wurde. So fühlt sich Alvar in seiner Jugend seltsam hingezogen zu einem blinden Knaben, der ihn durch sein Flötenspiel erfreut, 847,1 ff. Theresa berichtet von einem maurischen Mädchen, die über dem Tod ihres Geliebten wahnsinnig geworden ist, an einem Abgrund sitzt und sich immer wieder seine Lieder auf der Flöte vorspielt (520,30 ff. = 824,30 ff.). In "Remorse" 840,186 wird ein "idiot boy" beschrieben, der den ganzen Tag in der glühenden Sonne sitzt und einen Zweig in seinen Händen dreht, klägliche Laute ausstoßend. Seine Erscheinung kontrastiert hier mit Ordonio, der in seiner Erregung und seinem schlechten Gewissen überall feindliche Menschen und Mächte vermutet und selbst vor diesem Knaben zurückschreckt. Col.'s Notizbuch enthält noch zwei Aufzeichnungen dieser Art: von einem blöden Knaben, der eine Uhr über alles liebt und sich nur mit dieser abgibt, und von einer Wahnsinnigen.

Der rk. Mensch glaubt gern an Wunderkräfte in der Natur. Alvar sieht in dem Tausendfüßler an der Wand seines Kerkers ein Wunder der Natur und ehrt in ihm den Wert alles Lebendigen. Mit dieser rt. Einstellung steht er im Gegensatz zu Ordonio, der an geheime Kräfte in der Natur glaubt: z. B. an Zauberkräfte von Pflanzen, die im Mondschein gepflückt sind und über die man noch Zauberformeln spricht. (545,209 ff = 843,61 ff). Er traut auch Alvar Macht über solche Wunderkräfte zu, nennt ihn "one who strips the outward rind of things" (545,219 = 844,73). In dem Gedicht "To a Friend"[79]) fordert Col. im Scherz Charles Lamb auf, seinem Dichterliebling Burns

[79]) Works, S. 159.

einen Totenkranz zu flechten von den Zweigen einer alten Pinie am Abhange des Olymp, "ere yet the unwholesome night-dew be exhaled" und einen Kranz für die Zeitgenossen, die ihn nicht verstanden, aus "henbane" und anderen giftigen Blumen. Hierher gehören auch die vielen Stellen, wo Nebel oder Wolken unheilvolle Dünste ausströmen. Von dem Strom am Fuße des Olymp heißt es, daß er giftige Dämpfe ausströmt:

"The vapour-poison'd Birds, that fly too low,
Fall with dead swoop and to the bottom go".

(103,10 ff.). "Marsh-bred vapours" steigen auf, durch welche die Hexe Furcht hervortritt (141,320 ff.). Bei der Beschreibung des Chaos in der Vision der Jungfrau steigen pestvergiftete Dämpfe auf (145,421). Dasselbe Bild kehrt wieder in "Fears in Solitude": "Like a cloud . . . steamed up from Cairo's swamps of pestilence, / Even so my countrymen. . . ." (258,47). Metaphorisch noch 110,32, "floating mists of dark idolatry". Der Glaube an den Einfluß der Gestirne auf das menschliche Schicksal kommt zum Ausdruck in "Zapolya". Emerick glaubt an ihre Wunderkraft (897,428), ähnlich Bethlen, der die Zukunft aus ihnen lesen will, 928,96 ff.

Col. tadelt an Ww. einmal, daß er nicht empfänglich sei für überlieferten Volksaberglauben (vgl. Herford, S. 179). Col. schreibt Ww. eine gewisse "matter-of-factness" zu, "a clinging to the palpable, or often to the petty in his poetry".[80]) Col. dagegen war "interested in the Pixies, in the superstition which confers on the film that flutters on the grate the name of "stranger".[81]) Es war schon gesagt, wie gern Col. in seiner Jugend Märchen und Sagen las und hörte, wie er aus ihnen den ersten kindlichen Begriff des Unendlichen (vast) schöpfte. Daran erinnert wohl die Stelle Works, S. 85/86: wie ein K i n d den Märchen von Hexen und teuflischen Geistern lauscht in kindlicher Begier, so e r nun in reifen Jahren einer Mrs. Siddons. In "The Silver Thimble" spricht er aus eigener Erinnerung von "old romance of speaking Birds and Steeds with wings" (Works, S. 104,1 ff.) Noch viel später war Col. immer empfänglich für solche überlieferten Märchen und Lokalsagen und konnte auch aus sich heraus Neues dieser Art schaffen.

G e i s t e r g l a u b e durchzieht das Drama "Osorio", in dessen Mittelpunkt die Beschwörung von Alvars Geist steht. Bei dieser Beschwörung werden auch die Geister der Verstorbenen

[80]) Lowes, 271.
[81]) Lowes, 273. Vgl. Works, 240, 15 ff., 241, 24 ff. Vgl. Cowper, The Task, Book IV, 291—95.

angerufen, die "girdle this round earth in a dizzy motion" und die Unglück und Gefahr heraufbeschwören: Wirbelstürme, Fata Morgana, Erdrisse u. s. w. (Works, S. 551, 18 ff. = 848,43 ff.) Selbst in "Ode to Dejection" stellt sich eine Erinnerung an sagenhafte Elemente ein beim Heulen des Sturmes: der Sturm scheint das wilde Heer vor sich herzutreiben mit furchtbar gellenden Schreien (Works, S. 367,110 ff.) Belebt von ungeformten Kräften ist das Chaos in "Destiny of Nations". (Works, S. 140/41.) Besonders schauerlich ist die das Fieber verkörpernde Hexe (11.308 ff.)

So besaßen Geister und Spukgestalten immer Col.'s Interesse. 1794 schreibt er an Southey mit dem Zitat eines Verses über St. Withold: "Would not this be a fine subject for a wild ode . . . . I shall set about one, when I am in a humour to abandon myself to all the diableries that ever met the eye of a Fuseli."[82]) Das Merkwürdige ist jedoch, daß Col. niemals eine Ballade in diesem rk. Stil geschrieben hat. "The Ancient Mariner" und "Christabel" stehen abseits, wie sich zeigen wird, von den üblichen rk. Balladen.

3. Exotismus.

Dem liebevollen Versenken in die heimatliche Landschaft, dem Ausmalen kleiner Bilder und Vorgänge in der Natur steht bei Col. ganz überraschend gegenüber jene Vorliebe für ferne Länder, wie sie dem rk. Menschen eignet. Sie zeigt sich in seinen besten Gedichten, wie "Kubla Khan" und "The Ancient Mariner", sie äußert sich in der Leidenschaft für die Lektüre von Reisebeschreibungen aus exotischen Ländern. Aus dem umfangreichen Buch von Lowes geht hervor, wie Col. solche Bücher geradezu verschlang, und wie er von einer Reisebeschreibung zur anderen griff in seiner "habit of verifying references".[83]) Der Exotismus zeigt sich darin, daß der Dichter gerne eine fremde Szenerie oder jedenfalls unbekanntere Gegenden wählt; es gehört dazu die Freude an seltenen Namen und altertümlichen Sitten. Dieser Exotismus ist bei Col. zuerst zu erwarten in den Balladen, findet sich aber auch in ganz anderen Gedichten und zeigt, wie seine Gedanken ständig mit diesen Vorstellungen verknüpft waren.

Einen besonderen rk. Zug, den Col. an Scott tadelt, hat er selbst auch nicht ganz vermeiden können; er sagt mit Bezug auf Scott: "The first thing I should do would be to take away

---

[82]) Letters I, Dec. 11th 1799, S. 106.
[83]) Lowes, S. 382.

all his names of old castles, which rhyme very prettily, and read very picturesquely; then, I would remove out of the poem all the old armour and weapons; next, I would exclude the mention of all nunneries, abbeys and priories, and I should then see what would be the residuum — how much poetry would remain".[84])

Col. unterstreicht durch altertümliche Orthographie den rk. Charakter in "The Ancient Mariner" und "The Ballad of the Dark Ladie". Klingende alte Namen begegnen in seinen Balladen; auch die Namen des Lake-Districts kamen ihm hier zustatten; er wählt für Saddleback den fremdklingenden gälischen Namen Blencartha (Works, S. 347). Rhythmisch und melodisch klangvoll füllt in einem Balladenfragment der Name "Baron Guelph of Adelstan" eine ganze Zeile. Seine Dramen, die in Spanien und Illyrien spielen, geben Anlaß zu seltsamen Namen; sogar in der Ueberarbeitung des Osorio sind die Namen noch einmal geändert, in Christabel sind nachträglich Namen der Oertlichkeit eingefügt. Das, hat man gesagt, hat dem Gedicht nur geschadet; die Festlegung des Ortes wirkt in einem solchen, dem Uebersinnlichen nachgehenden Gedicht tatsächlich störend; sie nimmt ihm etwas von der Weite des Hintergrundes; man erwartet, daß ein solches Ereignis zeit- und raumlos gegeben wird. Mit Bezug hierauf schreibt Beers: "In Part I Sir Leoline's own castle stood nowhere in particular. In Part II it is transferred to Cumberland, a mistake in art almost as grave as if the Ancient Mariner had brought his ship to port at Liverpool".[85])

Für exotische Szenerien hat Col. nach Lowes und anderen hauptsächlich geschöpft aus Purchas, Pilgrimage, 1617, Purchas, Pilgrimes 1625, Leemius, De Lapponibus, Crantz, History of Greenland, Bartram, Travels through N. and S. Carolina, 1794, Bruce, Travels to Discover the Source of the Nile, Maurice, History of Hindostan.

Tropische Landschaften begegnen in Cain, Religious Musings, Destiny of Nations, Kubla Khan, Ancient Mariner. Für Cain, meint Bersch, habe Col. Züge aus Bruce's Travels verwendet. Im Grund liegt aber wohl eine fiktive Landschaft vor, wo Wüste und Föhrenwald und Meeresküste ein seltsames Ganzes bilden. In "Religious Musings", 11.267 ff.,[86]) wird die damalige Gesellschaft und ihre Laster geschildert unter dem Bilde des Samum, dem an freundlicher Oase lauernden Löwen, der Hyäne und der Schlange, die die größten Tiere, Behemoth

[84]) T. T. II, S. 225, Aug. 4th, 1833 und T. Ashe, Lectures S. 14.
[85]) Beers, S. 14.
[86]) Works, S. 118/119.

selbst, in ihrer scheußlichen Umarmung erstickt. Der Kampf aller bösen Mächte in der Vision der Jungfrau wird verglichen dem wütenden Tornado und dem Geistersturm der Toten.[87]) In "Destiny of Nations" wird das Chaos geschildert ähnlich wie der Ocean im "Ancient Mariner" als "pestful calms with slimy shapes and miscreated life".[88]) Solche Stille wird unterbrochen durch den gewaltigen Leviathan, wenn er

"In sports unwieldy toss his island-bulk,
Ocean behind him billows, and before
A storm of waves breaks foamy on the strand".[89])

In "Zapolya" ist der Schauplatz in Illyrien gekennzeichnet durch gebirgige Gegend, undurchdringliche Wälder. In "Remorse" steht im Vordergrund das spanisch-maurische Milieu, der Kampf der Mauren gegen die Inquisition; daraus ergeben sich exotisch-pittoreske Bilder. "Kubla Khan" ist bekanntlich aus der Lektüre von Purchas' Pilgrimage entstanden. Diese Landschaft ist hineingehoben in ein Wunderreich, wo die üppige Pracht des Orients sich vereinigt mit Landschaftsbildern aller Zonen.

Schilderungen von Polargegenden begegnen in Sonnet, 86, 1—4, Destiny, 133 und 148. Es ist gewiß nicht Zufall, daß Col. gerade jenen Abschnitt von Southey's Epos über die Jungfrau von Orleans dichtete, wo ihre Visionen sie in ferne mystische oder chaotische Welten versetzen. Col. schildert mit besonderer Vorliebe die seltsamen Lichteffekte, die die Sonne auf den Schneegefilden der Nord- oder Südpolargegenden erzeugt. — Im "Sonnet" heißt es:

"In Finland's wintry skies the Mimic Morn
Electric pours a stream of rosy light".

In "Robespierre", 496, 31 wird erwähnt: "the powerless sun on polar ice". In "Destiny" wird der nordische Morgen geschildert, Kampf zwischen Nacht und der nur schwache Strahlen schräg herniedersendenden Sonne. Vom Bergesgipfel durch Nebel- und Schneesturm erblickt der Lappländer dieses Schauspiel und vermeint, im rosigen Lichtschimmer die Geister der Verstorbenen schweben zu sehen, 133, 64—80. In der Vision der Jungfrau, 148, 470—74 taucht eine Landschaft auf, wilder und einsamer,

"Than where
The white bear, drifting on a field of ice,
Howls to her sundered cub with piteous rage
And savage agony".

---

[87]) Works, S. 146, 441 ff.
[88]) ib., S. 140, 285/86.
[89]) Works, S. 140—41 und 145, 409 ff.

Eine grotesk grausige Schilderung des Polarmeeres mit Verwendung von Zügen der grönländischen Sage und Religion — die fremden Namen fehlen natürlich auch nicht — findet sich in "Destiny" 135, 98 ff. eingeführt als Beispiel für den Urzustand der Völker, die aus wilden Phantasievorstellungen sich die erste übersinnliche Welt aufbauen. Eine Welt von Fabeltieren und Fabelwesen ist es, die der grönländische Zauberer im religiösen Trancezustand durchwandert, auf seiner Fahrt zu dem bösen Geist auf dem Meeresgrund. Dieser befindet sich in einer Höhle, von mißgestalteten Tieren bewacht. Für die exotische Tierwelt war Col. besonders interessiert. In seinem Notizbuch finden sich Auszüge dieser Art aus Reisebüchern, z. B. über Alligatoren und den Schlangenvogel.

Wenn Col. in seinen Gedichten solche Schilderungen bringt, werden sie fast immer in die Sphäre des Uebersinnlichen verlegt. Sein Exotismus bleibt sozusagen nicht auf dieser Erde, wie etwa bei Ww. in "Ruth". Hier beginnt der Weg Col.'s, der zum "Ancient Mariner" hinführt.

In "Ruth" ist die tropische Landschaft ein wichtiges Element des Ganzen; sie ist es, die die Tragik hervorruft, indem sie einen so wilden, abenteuerlichen Charakter wie Ruths Geliebten ganz an sich zieht. Trotzdem wird man das Gefühl einer gewissen matter-of-factness nicht los, die hier noch von einem moralisierenden Ton begleitet ist.

Col. schreibt in einem Brief an Davy: "I would rather have written "Ruth", and "Nature's Lady" than (Christabel)" [90]). Aber das war ihm einfach nicht möglich; denn die Eigentümlichkeiten seiner Balladendichtung liegen, wie im Vorhergehenden angedeutet wurde, darin, daß sein Exotismus sich verbindet mit dem Uebersinnlichen; aus dieser Verbindung entsteht dann eine ganz neue eigenartige Welt von besonderem Reiz und von tiefer Bedeutung. Es ist die Welt des "Ancient Mariner" und "Christabels".

IV. Die dichterische Entwicklung Coleridge's.

Die Darstellung der Persönlichkeit Col.'s in einem vorhergehenden Kapitel und die Darstellung des allgemeinen Inhalts seiner Gedichte zeigen, daß Col. zu denjenigen Menschen gehört, die von der Natur mit verschiedenen und sich widersprechenden Anlagen ausgestattet sind. Seine Persönlichkeit erinnert etwa an die Kleists, von dem Ermatinger schreibt: „Sein Gefühl erscheint

[90]) Letters I, Letter to Davy, Oct. 9th, 1800, S. 339.

als lodernde Leidenschaft ... Sein Verstand spaltet die Begriffe bis in ihre letzten Fasern und scheut nicht vor den Pedantismen des reinen Logikers. (Vgl. Col. S. 9). So ist bei der ungeheueren Stärke aller Kräfte die Spannung in seiner Seele die denkbar höchste." [91]) Wenn aus solcher Spannung das wahrhaft schöpferische Kunstwerk entsteht, so ist der Dichter Kleist dafür das treffendste Beispiel; aber der Mensch ging darüber zugrunde. Wie verhält sich die dualistische Persönlichkeit Col.'s zu Col., dem Dichter? Als Dichter hat er sich uns schon gezeigt, als romantischer und romanesker Dichter, vgl. S. 17 ff. Aber es ist nun die Frage, ob hier ein dauernder Dualismus vorliegt, oder beide Einstellungen sich zeitlich ablösen in einer klaren Entwicklungslinie.

Aeußerlich gesehen ergeben sich zunächst zwanglos drei Perioden:

1. bis zur Freundschaft mit Wordsworth Mai 1796,
2. von 1796 bis etwa 1802 (Ode to Dejection),
3. von 1802 bis zu seinem Tode.

1. Periode bis zur Freundschaft mit Wordsworth.

Die erste Sammlung von Col.'s Gedichten erschien 1796. Sie enthielt unter anderem: "Religous Musings", "Monody on the Death of Chatterton" und "The Eolian Harp". Diese 3 Titel deuten schon die Verschiedenartigkeit seines dichterischen Schaffens an. Philosophisch-metaphysische Gedichte wechseln mit politischen; neben Gelegenheitsdichtungen finden sich Naturgedichte, so eindrucksvoll und individuell, wie "The Eolian Harp" und "Reflections on Having left a Place of Retirement".

Aufschlußreich über Col.'s frühe Dichtung ist ein Brief an Thelwall 1795/96: "Metaphysics and poetry and 'facts of the mind' ... are my darling studies ... As to my own poetry, I do confess that it frequently, both in thought and language, deviates from "nature and simplicity" ... it seldom exhibits unmixed and simple tenderness or passion; my philosophical opinions are blended with or deduced from my feelings, and this, I think, peculiarises my style of writing, and like everything else it is sometimes a beauty and sometimes a fault." [92]) Der erste Satz charakterisiert das eigenartige Zusammentreffen verschiedener Neigungen: metaphysics - poetry - facts of the mind. Seine Dichtung ist daher nicht frei von metaphysischen Elementen und

[91]) Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 24.
[92]) Courthope, Vol. VI, S. 180/181.

das ist oftmals ein Nachteil: "Obscurity" wirft die Kritik seiner ersten Gedichtsammlung vor.[93]) Diese entsprang, wie Col. selbst richtig erkannte, oft der Wahl eines ungeeigneten Gegenstandes.[94]) Bis 1797 konnte er im allgemeinen nicht schreiben "without a body of thought",[95]) d. h. eben nicht ohne metaphysisch-philosophische Probleme zu behandeln.

In diese Gruppe gehören "Religious Musings" 1794—96, "Destiny of Nations" 1796 und "Ode to the Departing Year" 1796. Diese Gedichte beruhen nur zu einem kleinen Teil auf eigenem Erleben, z. B. "Religious Musings" und die Vision, die die "Ode to the Departing Year" einleitet. Sie sind zum größten Teil aus dem reinen Denken, der Ueberlegung entstanden, bezw. gehen sie dazu über, wie z. B. das letztgenannte Gedicht. Sie gehören mehr dem Denker und Philosophen Col. an als dem Dichter. Was er selbst später an jungen Dichtern tadelt, die Ausschmükkung des Gedichtes mit zuviel Gelehrsamkeit, weil der jugendliche Dichter dem eigenen Gefühl noch nicht genug traut, eben diesen Vorwurf muß man auch manchen frühen Gedichten Col.'s machen. Col. hatte ein großes Interesse für Philosophie; sie galt ihm als Führerin zu der heißgesuchten „Wahrheit"; er beschäftigte sich viel mit den verschiedensten philosophischen Systemen und die Fülle dieser Ideen drängte sich ihm auf bei seinem Dichten.

Ganz allmählich macht er sich frei von dem philosophischen Ballast; der erste Schritt ist, daß er das Unpoetische eines solchen Gedichtes fühlt, in dem das Gedankliche einen Grad von Aufmerksamkeit erfordert "unsuitable to the nature and objects of poetry".[96]) Von jener Zeit schreibt Shawcross in der Einleitung zur B. L.: "The claims of his heart and intellect thus became diametrically opposed; but it was impossible that Col. should continue to offer an equal allegiance to both. Nor could it be long doubtful on which side the victory would lie."[97]) Es ist eine Periode ähnlich der, die Kleist nach seinem Kanterlebnis durchkämpfen mußte: „Den Halt der Wissenschaft hat er verloren, und ist doch noch selber zu sehr intellektuell gerichtet, als daß er dem Gefühl die Sicherheit der Lebensführung zutrauen könnte."[98])

---

[93]) B. L. I, S. 2.
[94]) B. L. I, S. 2/3.
[95]) C. H. E. L. XI, Vaughan, S. 124.
[96]) B. L. I. S. 3.
[97]) ib. S XV.
[98]) Ermatinger S. 89.

Was aber die philosophischen Gedichte der frühen Zeit für unsere Betrachtung wertvoll macht, sind die Stellen, an denen sich seine fancy besonders zeigt: es finden sich Visionen, Bilder und Vergleiche, wie sie nur einer lebhaften, reichen Phantasie zu Gebote stehen und einer Kraft, die das Entfernteste und Unbekannteste uns lebendig machen kann. Belesen in Reisebeschreibungen aus allen Zonen, hat Col. eine Reihe pittoresker und exotischer Bilder eingeführt in jene Gedichte, die den romanesken Dichter kennzeichnen.

In "Religious Musings" Works, S. 119, 11. 266 ff. wird der frühere Zustand der menschlichen Gesellschaft verglichen mit der Wüste, wo der Samum weht und Löwe und Hyäne auf Raub ausgehen;

"Where by night,
Fast by each precious fountain on green herbs
The lion couches: or hyaena dips
Deep in the lucid stream his bloody jaws."

Diese Stelle ist geschrieben, wie der Herausgeber wahrscheinlich macht, im Anschluß an Bruce's "Travels".

In "Destiny of Nations" findet sich Works, S. 133 bis 135, 11. 60—120 die Schilderung grönländischen Lebens, grönländischer Sagen und Zauber nach Leemius "De Lapponibus".

In den Visionen der Jungfrau werden die Kriegsgreuel geschildert unter Zuhilfenahme der Pestwolken ägyptischer Sümpfe, Leviathans, Tornados u. dgl. (ib. S. 140 ff.)

Wie mit breitem Pinselstrich und grellen Farben sind solche Szenen hingeworfen. Besonders das Grausige und Erschütternde schildert der Dichter mit der Wortmalerei einer reichen Phantasie; er schwelgt, wie es scheint, in der Ausmalung solcher Szenen. Letzter Ausläufer dieser Dichtungsart ist "Fire, Famine, and Slaughter", 1798, ein Gedicht, von dem er später sagte: "As little as I would now write a similar poem, so far was I even then from imagining, that the lines would be taken as more or less than a sport of fancy".[99]) Eben diesen Eindruck hat man auch bei den oben genannten Gedichten. Es ist, als ob er seine fancy auf die Probe stellen wolle, wie weit ihre Kraft reicht, was sie schaffen kann. Noch stehen diese Szenen unverbunden und unorganisch neben den lehrhaften und philosophischen Abschnitten. Jene Kraft, die im "Ancient Mariner" und "Christabel" in schöner Harmonie und Einordnung der Imagination unschätzbare Dienste leisten sollte, ist in diesen Gedich-

[99]) T. Ashe Misallanies, S. 204/5: "On unmeasured language."

ten für unser Empfinden nicht recht am Platze. Sie zeigt sich aber schon hier als ein wichtiger Bestandteil von Col.'s dichterischem Schaffen.

Ganz anders als in diesen Gedichten zeigt sich Col. in den Naturgedichten der ersten Periode. Er steht dabei unter dem Eindruck der Gedichte von William Bowles. Er schreibt darüber in B. L. I. S. 8 (1789): "I had just entered on my seventeenth year, when the sonnets of Mr. Bowles, ... were first made known and presented to me by a school-fellow." (Middleton). Unschätzbar wertvoll war an eben jenem Zeitpunkt der Einfluß dieses Dichters. In B. L. I. S. 9/10 heißt es: "At a very premature age, even before my fifteenth year I had bewildered myself in metaphysics, and in theological controversy. Nothing else pleased me ... But from this (preposterous pursuit) I was auspiciously withdrawn, ... chiefly ... by the genial influence of a style of poetry, so tender and yet so manly, so natural and real, and yet so dignified and harmonious, as the sonnets etc of Mr. Bowles!"

Bowles ist einer der "fathers of modern poetry."[100]) Joseph Warton war sein Lehrer gewesen in Winchester School und hatte in ihm die Liebe zur Natur und zur Poesie geweckt. Die Sonette, die auf Col. so tiefen Eindruck machten, wurden geschrieben während einer Wanderung, auf der der Dichter die ersten Enttäuschungen der Liebe vergessen wollte. „They are pervaded by a melancholy unmistakably real. But along with this deep sadness is a frequent recognition of the power of nature to give at least temporary respite from grief. Not only does she "steep each sense in still delight", but she bestows a soothing charm." [101]) (Vgl. "The River Charwell", "To the River Itchin", At Malvern".) Bowles trägt immer seine melancholische Stimmung, seinen Schmerz in die Natur hinein, findet gleichen Stimmungsgehalt, Antwort und Tröstung in ihr. Ein Merkmal seiner Dichtung ist für Col. besonders wichtig: "the intimate union between the spirit of a man and the spirit of nature." [102])

Col. hat von Bowles viel gelernt; Bowles Stil, "tender and yet so manly, so natural and real" hat gewiß dazu beigetragen, Col.'s wortreichen, dunklen, bombastischen Stil wenigstens in den Naturgedichten zu vereinfachen. 1788 beginnt er ein Gedicht an den Mond [103]):

---

[100]) Reynolds, S. 175 ff.
[101]) ib. S. 177.
[102]) ib. S. 178.
[103]) Works, S. 5.

"Mild Splendour of the various-vested Night!
Mother of wildly-working visions! hail!"

1792/3, vielleicht in enger Anlehnung an ein Gedicht von Bowles apostrophiert er den Otter,[104]) schlicht und eindrucksvoll: "Dear native Brook! wild Streamlet of the West!"

Das erste Gedicht endet mit einer Gegenüberstellung von "Hope", "changeful" und "fair", mit der "dragon-wing'd Despair" und der "sorrow-clouded breast of Care." Hier schwelgt Col. noch in den später so verpönten "double epithets" [105]) und in allegorischer Schreibweise.

Das eben erwähnte Gedicht: "To the River Otter" sei kurz verglichen mit dem Gedicht von Bowles "To the River Itchin", um zu zeigen, wie Col. doch schon bald über seinen Lehrmeister hinaus wuchs. Es kommt darauf an zu sehen, wie verschieden beide Dichter dasselbe Motiv behandeln: Bowles als der typische Vorromantiker, Col. ganz selbständig. Col.'s Gedicht wurde 1792/93 geschrieben, als er die Gedichte Bowles' kannte. Der Grundgedanke ist in beiden Gedichten: Vergänglichkeit aller Freuden, die dem Dichter zum Bewußtsein kommt, als er, nach Jahren der Abwesenheit, wieder die Ufer des Flusses aufsucht, wo er einst fröhliche Stunden verlebte, als noch Hoffnungen und Pläne seine Seele erfüllten, die nun vernichtet sind.

Beide Gedichte beginnen mit der Anrede an den Fluß; Bowles: "Itchin, when I behold thy banks again, ..." Col. schreibt lebhafter, inniger und zugleich ausmalend: "Dear native Brook! wild Streamlet of the West!" In zwei Zeilen zeichnet Bowles den Fluß in allgemeinen Ausdrücken: "Thy crumbling margin, and thy silver breast, / On which the self-same tints still seem to rest." "Crumbling Margin" und "tints" sind gewiß Attribute der romantischen Dichtung; aber das Bild bleibt uns doch leblos, abstrakt; es wird nichts gesagt weiterhin über diese "self-same tints". Die Vorromantik kannte wohl die Farbe als wichtiges Element in der Naturbeschreibung; aber, wie Myra Reynolds sagt, sie hatte "not much nice discrimination into shades and tints" [106]). Gerade darin ist Col. späterhin Meister. Und schon in diesem Gedicht werden Farbeindrücke fast als einzige Attribute dem Fluß zugelegt und auch näher ausgeführt als bei Bowles. Niemals schließt er die Augen, ohne daß "...

[104]) ib., S. 48.
[105]) B. L. I. S. 3.
[106]) Reynolds, S. 252.

"... straight with all their tints thy waters rise,
Thy crossing plank, thy marge with willows grey,
And bedded sand that vein'd with various dyes
Gleam'd through thy bright transparence!"

Wiederum in allgemeinen Ausdrücken und eigentlich nur ganz

Bowles: "To the River Itchin near Winton."

Als Vergleich zu Col.'s: "To the River Otter", 1792.

Itchin, when I behold thy banks again,
Thy crumbling margin, and thy silver breast,
On which the self-same tints still seem to rest
Why feels my heart the shivering sense of pain?
Is it, that many a summer's day has past
Since, in life's morn, I carol'd on thy side?
Is it, that oft, since then, my heart has sighed
As Youth, and Hope's delusive gleams, flew fast?
Is it, that those, who circled on thy shore,
Companions of my youth, now meet no more?
Whate'er the cause, upon thy banks I bend
Sorrowing, yet feel such solace at my heart,
As at the meeting of some long-lost friend,
From whom, in happier hours, we wept to part.

Coleridge: "Sonnet"

To the River Otter. [1])

Dear native Brook! wild Streamlet of the West!
How many various-fated years have past,
What happy and what mournful hours, since last
I skimm'd the smooth thin stone along thy breast,
Numbering its light leaps! yet so deep imprest
Sink the sweet scenes of childhood, that mine eyes
I never shut amid the sunny ray,
But straight with all their tints thy waters rise,
Thy crossing plank, thy marge with willows grey,
And bedded sand that vein'd with various dyes
Gleam'd through thy bright transparence! On my way,
Visions of Childhood! oft have ye beguil'd
Lone manhood's cares, yet waking fondest sighs:
Ah! that once more I were a careless Child! 1793 ?

[1]) Herr Professor Deutschbein hat in dankenswerter Weise hingewiesen auf die Aehnlichkeit zwischen "Sonnet to the River Otter" und Ww.'s "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey"; dieselbe Situation hat dieselben Gefühle und Gedankengänge in den Dichtern angeregt.

nebensächlich schildert Bowles die frohen Stunden vergangener Zeit an den Ufern des Flusses, wo er "in life's morn" "carol'd on thy side" und die Gefährten seiner Jugend "circled on thy shore".

Wie anders Col.! Er beschreibt das kindlich frohe Spiel am Fluß: "I skimm'd the smooth thin stone along thy breast, / Numbering its light leaps."

Das rein Gedankliche steht bei Bowles viel mehr im Vordergrund als bei Col. Die Ueberlegung, warum sein Herz "the shivering sense of pain" fühlt, nimmt den größten Teil des Gedichtes ein. Schon die etwas steife Stilisierung mit der dreimaligen Frage: "Is it, that...." und die Zusammenfassung am Schluß "whatever the cause, yet..." mit dem etwas langatmigen Vergleich in den beiden letzten Zeilen, läßt uns niemals den "reasoning mind" des Dichters vergessen. Wieviel einfacher und wärmer klingt Col.'s Gedicht aus: "Ah! that once more I were a carless Child!"

Col. zeigt sich in diesem kleinen Gedicht gewiß als Schüler Bowles. Was er an dessen Stil rühmt "tender yet manly, natural and real" darin hat er sein Vorbild für unser Empfinden noch übertroffen. Bowles als Frühromantiker gibt auch Persönliches, echtes eigenes Erleben und Fühlen, aber noch in der Terminologie und der Diktion einer früheren Generation, noch zu abstrakt und allgemein. Col. hat sich von überlieferten Stilmitteln und Vorstellungen frei gemacht; sein Gedicht vermittelt das tiefe Gefühl und Erlebnis unmittelbarer. Die tiefe Verbundenheit mit der heimatlichen Landschaft seit den Kindertagen läßt den begeisterten Naturdichter ahnen; als Visionen tauchen die Bilder seiner Jugend vor seinem inneren Auge auf, wie ja noch in seinem ganzen späteren Schaffen die "Day-dreams" immer wieder kehren. Die Schilderung der Landschaft kündet den Meister des romantischen Sehens an, dem sich Form und Farbe und die intimen Reize eines Landschaftsbildes zum lebensvollen Ganzen gestalten.

Es liegt nahe, noch das Gedicht "Lines to a Beautiful Spring in a Village",[107]) 1794 heranzuziehen. Wenn der Dichter auch zunächst nicht ohne Pierian flowers, zephyr-haunted brink und the sad wood-nymph, Solitude, beginnen kann, so dringt er doch bald zu jenen Stellen am Flußufer vor, wo die Kinder "Releas'd from School, their little hearts at rest, Launch paper navies on thy waveless breast", und der Bursche am Abend

[107]) Works, S. 58/59.

sein Mädchen erwartet: "She, vainly mindful of her dame's command, Loiters, the long-fill'd pitcher in her hand." Diese Zeilen ersetzen die viel weniger anschaulichen einer anderen Fassung: "And now essays his (the rustic) simple Faith to prove By all the soft solicitudes of love." Auch hier erinnert den Dichter das vorbeirauschende Wasser an die schnell verflogenen Jahre einer glücklicheren Zeit, wie er so wundervoll sagt: "Life's current then ran sparkling to the noon." Dasselbe Motiv wie im "Sonnet to the River Otter" ist hier weiter ausgeführt, der beschreibende Teil ausgedehnter; alles atmet die Freude und innige Anteilnahme des Dichters an den alltäglichen Dingen, am Leben der Kinder und der Landbewohner, wie an Fluß und Hain; der einfache natürliche Stil ist ein Fortschritt, den man wohltuend empfindet.

Ein anderes Motiv: Bergbesteigung und Ausblick von der Höhe behandeln zwei Gedichte: "Bala Hill" 1794[108]) und "Lines Composed While Climbing the Left Ascent of Brockley Coomb, Somersetshire, May 1795."[109]) In dem ersteren tritt die Beschreibung der Landschaft noch ganz zurück; der Ausblick vom Gipfel sagt ihm nichts. Den Hauptinhalt des Gedichtes bilden die allegorische Ausdeutung des steilen Anstieges — "long way and tedious" nennt er ihn — und der im Herbststurm fallenden Blätter, die von Vergänglichkeit reden, dazu die Hoffnung, bald einen Ruheplatz für sein Herz zu finden.

In "Lines" dagegen ist alles, bis auf die beiden letzten Zeilen, Naturbeschreibung. Zwei ganz verschiedene Naturbilder bieten sich dem Dichter dar; jedes wird von ihm in seiner Eigenart erfaßt: Brockley Coomb, einer jener pittoresken Berghöhen, wie sie in jenem Teil Englands unvermutet auftauchen aus dem sanften romantischen Hügelland und als zweites dann die Aussicht von der Höhe:

Von Brockley Coomb schreibt er:

"Up scour the startling stragglers of the flock
That on green plots o'er precipices browze:
From the deep fissures of the naked rock
The Yew-tree bursts! Beneath its dark green boughs
(Mid which the May-thorn blends its blossoms white)
Where broad smooth stones jut out in mossy seats, I rest."

Die Herde auf einsamer Höhe, duftige Weideflächen über Abgründen, Spalten im Fels, die dunkle Eibe und die weißen Blüten des Schwarzdorns darunter hervorleuchtend, diese charak-

[108]) Works, S. 56.
[109]) ib., S. 94.

teristischen Züge einer romanesken Landschaft geben in wenig Zeilen ein Bild von Brockley Coomb.
Und dann die Aussicht vom Gipfel!

„Ah! what a luxury of landscape meets
My gaze! Proud towers, and Cots more dear to me,
Elm-shadow'd Fields, and prospect bounding Sea!"

Den Ausblick von Bergeshöhen nennt Novalis die speziell romantische Landschaft: sie bietet die allmählich verschwimmenden Konturen, die leicht verschleierten Farben, die Vielheit in Einheit zusammengefaßt. Der Dichter ist entzückt und überwältigt: "I drop the tear: Enchanting spot!"

Songs of the Pixies. 1793.

Im Sommer 1793 führte der Dichter eine Gesellschaft junger Leute zu der waldumrahmten Höhle über dem Otter, die im Volksmund "The Pixies' Parlour" heißt. Die "Pixies" sind nach dem alten Aberglauben der Bewohner von Devonshire zarte Elfen "invisibly small, and harmless or friendly to man."[110]) Die schönste Dame der Gesellschaft wird zur Feenkönigin erklärt und Col. schreibt die "Songs of the Pixies" als eine Huldigungsode der Pixies an die Feenkönigin. Diese Gelegenheitsdichtung ist ein kleines Kunstwerk geworden.

Col. interessierte sich sehr für alten Volksaberglauben; "He was interested in the Pixies, in the superstition which confers on the film that flutters on the grate the name of stranger."[111]) Mit diesem Interesse steht er ganz im Gegensatz zu Wordsworth; an Ww. tadelt Col. "that Wwe. was not prone enough to believe in the traditionel superstitions of the place"; er wirft ihm vor "a matter-of-factness, a clinging to the palpable".[112]) Ganz anders Col.! Den Knaben, "happily, wandering in Fairy Land",[113]) umgeben lebendig Feen und Spukgestalten "I was haunted by spectres" schreibt er von jener Zeit an seinen Freund Poole.[114]) Und der reife Dichter ist empfänglich für jede leise Andeutung, Nachricht aus einer übersinnlichen Welt, in welcher Verkleidung sie sich auch zeigt; diese Anlage war ein Erbgut der alten Devonshirefamilie: von seinem Vater wird Aehnliches berichtet. Col. selbst litt zuweilen unter Vorahnungen und hellseherischem Wissen um kommendes Unglück. Um so mehr war er fähig, alte Naturmythen zu verstehen und

---

[110]) Works, S. 40.
[111]) Lowes, S. 273; Works, S. 241, 11 25/26.
[112]) ib., S. 271.
[113]) Campbell, S. 6.
[114]) Letters I. Letter to Poole, Oct. 9, 1797, S. 12.

nachzuerleben, in denen er das heimliche, übersinnliche Leben der Natur verkörpert sieht.

Der erwählten Feenkönigin berichten die "Pixies" von ihrem Tageslauf. Ehe der Morgen anbricht und die leichte Morgenbrise weht, trinken sie den Tau der Blumen und tanzen dann im ersten Sonnenstrahl; die Mittagshitze aber fliehen sie, damit ihre zarten Flügel nicht versengt werden durch die Glut; sie flüchten zurück in ihre Höhle. Dem verliebten Träumer, der sich dort niedergelassen hat, gaukeln sie "soothing witcheries" vor. Abends lauschen sie dem Gespräch der Liebenden und tragen Seufzer und Blicke zwischen beiden hin und her; oder tanzend bringen sie dem Abendwind, der auf einem Teppich von Veilchen schlummert, ihre Huldigungen. Und wie werden sie sich ihrer Königin freundlich erzeigen?

"We'll tinge with livelier hues thy cheek;
And, haply, from the nectar-breathing Rose
Extract a Blush for Love!"[115])

Dieses Gedicht ist uns wichtig für die dichterische Entwicklung Col's:

1.) in der Schliderung und Auffassung der "Pixies",
2.) in der Schilderung der Landschaft.

Col. hat in diesem Gelegenheitsgedicht einen alten Volksaberglauben seiner Heimat herangezogen. "Fancy's Children" (3) nennt er die Elfen. Leicht und körperlos wie Phantasiegebilde schildert er sie auch: "clad in robes of rainbow hues", tanzen sie im Morgensonnenstrahl zum Klang der "distant-tinkling teams;" (16) am Abend, "silent-sandal'd" (62) durcheilen sie in heiterem Spiel das Tal; in feierlicher Ruhe erwarten sie die Nacht; aber im Mondenschein beginnen sie wieder ihr heimliches Leben, "aye dancing to the cadence of the stream." (88)

Soweit sind die "Pixies" geschildert als reine Naturwesen; sie beleben die Landschaft, sind ein Teil der Landschaft, Ausdruck des jeweiligen Stimmungsgehaltes in den verschiedenen Tageszeiten; sie könnten so das Landschaftserlebnis des Dichters repräsentieren. Doch sind sie nach altem Volksglauben auch Wesen, die an menschlichem Fühlen teilnehmen können und der Menschen Gedanken erraten. Sie verstehen die heimlichen Wünsche und Träume des jungen Dichters und umwinden dem Träumenden das Haupt mit dem künftigen Ruhmeskranz; und sie sind die Boten der Liebenden.

Das Wissen um die belebte Landschaft, um das heimliche Leben und Weben in Wind und Wolke, Ton und Farbe hat der

---

[115]) Works, S. 44, 11. 107—9.

jugendliche Dichter hier noch verquickt mit den Vorstellungen überlieferten Aberglaubens. Aber wie er die Gestalten dieses Aberglaubens eng mit der Landschaft verbindet, sie als deren Träger und Seele behandelt, zeigt den romantischen Dichter und kündet den Meister an, der später, fast ohne Zuhilfenahme übersinnlicher Elemente, allein aus der Landschaft, der Natur heraus das Gefühl für das geheimnisvoll waltende, innere Leben der Natur vermittelt — in A. M. und Chr.

Die Art der Landschaftsbeschreibung ist anders, als wir sie in einigen Gedichten jener frühen Periode finden; vgl. "Sonnet to the River Otter", S. 48, "Lines on an Autumnal Evening", S. 51 ff. 11. 81 ff., "On Bala Hill", S. 56, "Lines to a Beautiful Spring in a Village", S. 58 ff.

Statt einer idyllischen Landschaft, wie in den vorgenannten Gedichten, mit der echt romantischen Beschreibung des Alltäglich-Einfachen, ist hier ein Landschaftsbild gegeben, das zeitlos und ohne eindeutige Ortsbestimmungen ist. Wiewohl viele kleine Einzelheiten auf genauer Beobachtung beruhen, ist doch das Ganze dem Wesen der elfenhaften Bewohner angepaßt: die Landschaft erscheint fast unwirklich, aber farbenreich, glanzvoll, zart, abwechslungsreich, stimmungsvoll und voll geheimen Zaubers. Der Stil ist oftmals noch geschraubt und überladen; die später so verpönten "double-epithets" sind reichlich vorhanden.

Den Tageslauf der Elfen begleitend, zeigt uns der Dichter verschiedene Landschaftsbilder oder vielmehr dasselbe unbestimmte Bild zu verschiedenen Tageszeiten.

Zuerst der frühe Morgen! Der Mond verblaßt, "fades . . . to shadowy-pale" 9; ein frischer Wind kommt auf: "And . . . . scuds the cloud before the gale" 10; die Sonne bricht glanzvoll aus rosigen Wolken 11/12; die "Pixies", in ihren vielfarbigen Flügelkleidern, erquicken sich am Tau des gelben Ginsters 13/14. In diesem Bild ist die Farbe das Charakteristische, das Eindruckgebende.

Die Mittagsglut mit "fervid ray" 24 scheucht die "Pixies" in ihre Höhle zurück; diese liegt ganz verborgen in Erde und Baumgrün,

"O'ercanopied by huge roots intertwin'd.
With wildest texture, blacken'd o'er with age:
Round them their mantle green the ivies bind." 27/29.

Das wilde schwarze Wurzelgewirr, um das sich Efeu mit "foliage pale" 30 schlingt, ergibt in dem Gewirr der Linien und Gegensätze der Farben ein ganz rk. Bild.

Unter Zuhilfenahme von Personifikationen wird der Abend geschildert:

"When Evening's dusky car
Crown'd with her dewy star
Steals o'er the fading sky in shadowy flight." 47/49.

"Eve saddens into night!" 74, "and clouds in watery colours drest Float in light drapery o'er thy sable vest." 83/84.
Es naht die Nacht: das blasse Mondlicht gießt matten Schimmer über die Wälder 85/86; der Schatten der Bäume liegt dunkel auf den silbernen Wassern 71/72.

Die Farbadjektiva sind in diesem Gedicht auffallend zahlreich und das wichtigste Charakteristikum der Landschaft. Neben den altbekannten Farben der Vorromantik: purple, yellow, varying shades of green[116]) und dem auch in der Vorromantik erscheinenden pale, shadowy und silver für das Wasser. finden sich bei Col. noch viele andere. Myra Reynolds sagt von den Farben der Vorromantik, daß sie erscheinen "hardly so varied and individual as the use of sound".[116a]) Gerade für Col.'s Vorbild, Bowles, trifft das zu. Auch hier nun zeigt sich Col. seinem Vorbild überlegen. In diesem Gelegenheitsgedicht schon findet sich das, was seine Stärke ausmacht: die verschiedenen Abstufungen und Tönungen und Uebergangsfarben. Shadowy-pale 9; gem — bedight zusammen mit rosy light 11/12; sandy grot 40;. sunny-tinctured 43 dusky 47, somber 76, clouds in watery colours drest 83; sable 84.

Eine gewisse Unsicherheit der Farbe wird hervorgebracht bei der bewegten Farbe; eben dadurch werden auch die "tints" hervorgerufen. Man muß den Wortreichtum bewundern, der dem Dichter zur Verfügung steht, um diesen Eindruck anschaulich zu machen; die Bewegung der Farbe oder der Uebergang von der einen Farbe zu einer anderen Tönung vollzieht sich entweder langsam oder schnell, wirkt also teils romantisch, teils romanesk innerhalb des Landschaftsbildes.

The Moon fades to shadowy-pale 9;
Die Elfen tanzen: "amid the shooting gleams" 15;
Die Mittagsglut "flashes the fervid ray" 24;
"Evenings dusky car . . .
Steals o'er the fading sky in shadowy flight".
47 u. 49.
"Eve saddens into night" 74;
". . . . the quivering light" 87
". . . . the impurpling vale" 104

---

116) Reynolds, S. 258/3. 116a) ib. S. 253.

Die „bewegten Farben" sind es hauptsächlich, die die Atmosphäre des Zauberhaften und Unwirklichen über die Landschaft verbreiten.

Belebt wird die Landschaft durch den Gesang der Vögel:

Here the wren of softest note
Builds its nest and warbles well;
Here the blackbird strains his throat" 5/7.

Herdengeläut und der frohe Gesang der Bauern erhöht die heitere Morgenstimmung (16/20). Die Bienen summen trunken in der Mittagshitze (33/34); durch die Abendstille tönt das Murmeln des Flusses, der nur hin und wieder lauter rauschend über Felsen schäumt (68/70); kaum hörbar sind der leise Morgen- und Abendwind und "the unfrequent gale" am Mittag (10; 64/66; 31).

Alle Klänge und Laute sind heiter, aber ruhig, gleichmäßig und eher leise, als fröhlich laut. Dazu stimmt dann Gesang und Musik und Tanz der Elfen.

Jedoch wird durch die Personifikation von Wind, Sonne, Mittag, Abend und Nacht ein fremdes, klassizistisches Element in diese rt. Landschaft eingeführt. Es ist die Rede von

"Evening's dusky car
Crown'd with her dewy star" (47/48.)

"The Western gale" ist ein schöner Jüngling,

"Supine he slumbers on a violet bank" (66).

Die Nacht erscheint als "Sorceress of the ebon throne (79) mit "raven brow" (81), die Sonne als

"Noontide's fiery-tressed minion" (23)

Diese Personifikationen wirken, wie farbenprächtig der Dichter sie auch ausstattet, steif und starr in einer so zarten, von unendlich leichter Bewegung belebten Landschaft. Im übrigen aber zeigt sich Col. als der zukünftige Meister der Farbe, ein Meister in der Verbindung von Landschaft und mythischem Element und in der Vermittlung einer übersinnlichen Atmosphäre, die in Christabel ihren Höhepunkt erreicht.

Ein Markstein in der dichterischen Entwicklung Col.'s ist "The Eolian Harp." (Works, S. 100 ff.)

Coleridge schrieb das Gedicht "The Eolian Harp" in der glücklichsten Zeit seines Lebens, als er, jung verheiratet, mit seiner geliebten Sara ein Häuschen in Clevedon nahe am Meer bewohnte, 1795. Die liebliche Natur jenes Ortes strömt Ruhe und Frieden aus; große Pläne des Dichters geben der idyllischen Einsamkeit ihrer Häuslichkeit Begeisterung, Stolz, Freudigkeit; in vollkommener Harmonie stimmen Mensch und Natur zusammen. Aus solchem Empfinden heraus entstand "The Eolian Harp", das

Meisterwerk dieser frühen Periode und, von dem A. M. und Chr. abgesehen, vielleicht überhaupt die Krone seiner Werke: denn in diesem Gedicht vereinigen und durchdringen sich die beiden hervorstechendsten Züge seiner Dichtungsweise: Naturbeschreibung und Naturdeutung, die Behandlung des Gegenständlichen und des philosophischen Gehaltes eines Naturerlebnisses, und zwar auf romantischer Grundlage.

Das Gedicht beginnt mit der Schilderung eines friedlichen Sommerabends; der Dichter sitzt mit seiner Geliebten vor seinem grünüberwachsenen Häuschen; fernes Meeresrauschen, leise Klänge der Aeolsharfe charakterisieren die himmlische Ruhe des Abends. Die Musik der Aeolsharfe erscheint ihm wie das sanfte, vorwurfsvolle Flüstern einer Jungfrau oder wie Elfenmusik, wenn sie auf leichtem Wind aus ihrem Reich heranschweben; eine Erinnerung an Feengeschichten, an die "Pixies" taucht auf; aber dieser Vergleich weitet sich ihm zu dem Gedanken, daß Natur, Mensch, übernatürliche Wesen von ein und demselben lebendigen Atem durchdrungen sind. "O! the one Life within us and abroad" ruft der Dichter aus. (1.26)

Aehnliche Gedanken kamen und kommen ihm, so erzählt er seiner geliebten Sara, wenn er in mittäglicher Stunde am sonnigen Bergeshang liegt und "imagination" ihn einen Blick tun läßt in die Zusammenhänge der Natur: alles sind Aeolsharfen, angeschlagen von einem allmächtigen Geist, der zugleich in allem lebt. Diese Ideen finden nicht Saras Zustimmung, sie hält sie für eitle Philosophie und sie ermahnt den Dichter zur Anerkennung des einen Gottes im christlichen Sinn. Mit einem Dank gegen diesen Gott, der ihm Frieden, sein Häuschen und Sara gab, schließt das Gedicht.

Nicht ohne tiefe Liebe zu jener Somerset Landschaft hatte sich Col. in Clevedon niedergelassen; die Briefe jener Zeit berichten immer wieder von seinem Entzücken über die nähere und weitere Umgebung seines Wohnsitzes. Clevedon bietet, wie späterhin Stowey typische romantisch-malerische Elemente. Diese überwiegen daher auch in dem Gedicht "The Eolian Harp".

Das Romantisch-Malerische der Szenerie wird betont durch die Abendstimmung, die nur verschleierte Farben und sanfte Töne aufkommen läßt; Auge und Ohr empfangen nur die zartesten sinnlichen Eindrücke:

„The clouds, that late were rich with light,
Slow saddening round." (11. 6/7).

Der Abendstern ist "serenely brilliant", (1. 7.) anders als der Morgenstern mit seinem "keen unblunted light".[117]) Süße Düfte strömen herüber vom blühenden Bohnenfeld; leise rauscht das Meer und der Wind, "breeze", in der Aeolsharfe.

The breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument." (11, 32/3)
"The World so hushed." (1. 10).

Das zweite Naturbild führt in die heiße Mittagsstunde; auch sie ist eine vom rt. Dichter geschätzte Zeit. Wenn die Sonne brennt und die große Helligkeit das Auge stört, zieht der Dichter sich zurück in den Schatten der Bäume (vgl. Songs of the Pixies) oder rastet halb träumend, halb nachdenkend am sonnigen Hang. So pflegt Col. es zu tun: ". . . . on the midway slope / Of yonder hill I stretch my limbs at noon." (11.34/35). Durch halbgeschlossene Lider blinzelnd, löst sich ihm die blendende Helligkeit der mittäglichen Sonne in tausende von glitzernden Diamanten.

Es ist, als ob die Landschaftsschilderung alles Gegenständliche nur andeutungsweise gäbe. Dieser Eindruck wird hervorgerufen dadurch, daß Farben und Töne in dauerndem Werden und Vergehen und Bewegung sind. (vgl. Pixies.) Das einzige sozusagen Handgreifliche und Konstante ist das Häuschen mit dem weißblühenden Jasmin und "broad-leav'd Myrtle." Alle anderen Erscheinungen sind in Bewegung, im Uebergang von einer Phase zur anderen begriffen.

"The clouds . . . . slow saddening round", der Abendstern mit glitzerndem Licht, die herüberwallenden Düfte, "The stilly murmur of the distant Sea" kündet die ewige Bewegung des Meeres an, "the desultory breeze" streicht durch die Saiten der Aeolsharfe und "warbles"; die Töne steigen und fallen, "a soft floating witchery of sound", die stille Luft selbst scheint aufgelöst in musikalische Bewegung, "is music slumbering on her instrument". So durchzieht ein Unterton ewiger Bewegung, Werdens und Lebens diese Landschaft; so jedenfalls fühlt und empfindet der Dichter, so deckt sich die rt. Naturauffassung des ewig Lebendigen und Werdenden in der Natur ganz mit den Mitteln der Darstellung, die Col. hier angewandt hat, sicherlich unbewußt angewandt hat. Auffassung und Darstellungsweise durchdringen sich, eine die andere erklärend. Col.'s höchste Kunst ist ja die Wiedergabe der Naturauffassung, des Naturerlebens, überhaupt des Geistigen durch die sinnlichen Eindrücke und Gegenstände; diese Kunst begann in den "Songs of the Pixies", wird

[117]) Works, S. 470, 1. 28 "Alice du Clos."

zur Höhe geführt in "The Eolian Harp" und stellt sich in "Christabel" als Vollendung dar.

Neben die auf rt. Auffassung beruhende Beschreibung der Natur tritt in diesem Gedicht noch die metaphysische Ausdeutung des Naturerlebnisses. Was der Dichter Col. im Naturbild gegeben und dichterisch veranschaulicht hat — die in ewigem Werden und Leben begriffene Natur — will der Philosoph Col. noch einmal erläutern. "The Eolian Harp" ist das erste Naturgedicht, dem er eine solche Darlegung angliedert. Allerdings enthalten die vorhergehenden Naturgedichte auch fast immer ein gedankliches Element; konnte der Dichter doch nicht ohne "a body of thought" schreiben. Aber diese "thoughts" haben nichts mit der eigentlichen Naturauffassung zu tun; sie sind meistens Betrachtungen über das Leben, auch des Dichters eigenes Leben, gewisse Lebenslagen, Leidenschaften und dgl., die mit dem Naturbild verglichen werden, z. B.: "On Bala Hill", "Lines to a Beautiful Spring in a Village", "Sonnet to the River Otter", "An Effusion at Evening", "Lines Composed while Climbing the Left Ascent of Brockley Coomb."

Romantisches Naturgefühl kommt in diesen und anderen Gedichten natürlich auch schon zum Ausdruck: die große Liebe zur Natur, zur Einsamkeit, die liebevolle Betrachtung des Alltäglichen, die Liebe zu dem einzelnen Tier und der einfachsten Blume. (Vgl. außer den oben angeführten Gedichten noch: "The Faded Flower", "To a Young Ass", "To the Nightingale".) "The Eolian Harp" aber ist das erste Gedicht, in dem die metaphysische Grundlage der rt. Naturanschauung gegeben wird. Es gehört demnach zu einer neuen, 2. Stufe in der Entwicklung von Col.'s Naturdichtung und ist umso wichtiger, als es der einzige Ausdruck dieser Phase seiner Naturanschauung ist. In den Zeilen 26—29 des Gedichtes heißt es:

> "O! the one Life within us and abroad,
> Which meets all motion and becomes its soul,
> A light in sound, a sound-like power in light,
> Rhythm in all thought, and joyance everywhere."

Durch die ganze Natur geht also ein und derselbe Lebensodem; er belebt alles; er ist in jeder Bewegung, in jedem Ton und Licht. Die Zeile "A light in sound, a sound-like power in light" fasse ich als synaesthetische Ausdrucksweise auf, die die Einheit des alles durchströmenden Odems betonen soll, von dem light und sound nur die uns verschieden erscheinenden Auswirkungen sind.

Das Wehen desselben Lebensodems durch die ganze Natur wird noch in folgendem Bild desselben Gedichts veranschaulicht:

"And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast one intellectual breeze,
At once the Soul of each and God of all?"

Alle Naturdinge werden vorgestellt als Aeolsharfen verschiedener Art; über sie streicht der eine lebendig machende Hauch, "one intellectual breeze". Die Allbelebtheit der Natur hatte der Dichter schon im rt. Landschaftsbild gegeben; hier geht er tiefer: der belebende Odem ist deutlich bezeichnet als etwas Geistiges; er verlebendigt also nicht im animalischen oder vegetativen Sinn; er erweckt ein geistig seelisches Leben: ist "soul of each" und "God of all". Die Natur also trägt Göttliches in sich, ist ein Teil Gottes. Aber der göttliche Geist ist nach Col.'s Ausdruck doch außerdem noch der Natur übergeordnet. Wie diese Ueberordnung, das "God-of-all" näher aufzufassen ist, geht aus dieser Stelle nicht hervor. Dem Begriff der "o r g a n i c Harps" liegt natürlich der rt. Organismusgedanke zugrunde.[118])

Wie soll man diese Naturauffassung bezeichnen? Man hat bei Col. immer die s y m b o l i s c h e Naturauffassung betont und die eben angeführte garnicht beachtet, z. B. Shawcross in dem Vorwort zur B. L.

Eine symbolische Auffassung der Natur liegt hier gewiß nicht vor; von ihr wird später noch kurz zu berichten sein. Ist es Pantheismus? Professor Deutschbein sagt in seinem Buch über das Wesen des Romantischen, daß der Romantiker von dem gewöhnlichen Pantheismus entfernt sei, (a. a. O. S. 46) „der die Natur der Gottheit gleichsetzt". Auch Ricarda Huch in ihrem Werk über die Romantik sagt, daß der Romantiker nicht Pantheist war. Sie erklärt die rt. Gottesvorstellung in folgenden Worten, die meines Erachtens genau das treffen, was Col. in dichterischer Form ausgedrückt hat: „Die eigentlich rt. Idee von Gott ist die: Gott ist nicht identisch mit der Welt; sondern er ist zugleich ihr Mittelpunkt und umfaßt und trägt sie. Gott ist in allem, aber nicht alles ist Gott. . . . Der berüchtigte außerwelt-

[118]) Das Bild, das Col. hier braucht, findet sich als Erlebnisausdruck ganz ähnlich bei Tieck. Von einem überwältigenden Natureindruck sagt er: „Dann streicht der Geist der Natur unserem Geiste vorüber und rührt ihn mit seltsamen Gefühlen an." (Huch, Romantik I, S. 163).

liche Gott wäre demnach wieder da, wenn nicht stets betont würde, daß er die Welt sowohl von innen wie von außen bewegt — vgl. Col.: "the Soul of each and God of all" — . . . daß wir uns in Gott fühlen, aber nicht mit ihm identisch halten sollen". (Huch, Romantik II, S. 57/58.) Ist dies nicht die theopanistische Auffassung? Gott ist alles, ist die Substanz, die alles in sich schließt.

Durch den einen Geist stehen alle Naturdinge im Zusammenhang mit dem großen Ganzen; doch haben sie daneben ihren individuellen Wert; alle sind "organic Harps", jedoch die einzelnen verschieden gebaut.

Diese Naturauffassung Col.'s mutet an wie eine Vorstufe zu seinem Studium der Schellingschen Philosophie. Das jedoch steht fest, daß sie für Col. nur eine vorübergehende war; ist sie doch schon im Gedicht selbst mehr nur als Frage und Möglichkeit hingestellt. Durch Saras vorwurfsvolle Blicke bewogen, schließt Col. das Gedicht mit einem Dank gegen Gott, den Gott der rein biblischen Auffassung.

Es läge nahe, für diese Stufe noch das Gedicht "Religious Musings" heranzuziehen.[119]) Es entstand Weihnachten 1794, also vor "The Eolian Harp". Col. schildert in "Religious Musings", nach einem Preishymnus auf Christus und die Liebe, das allmähliche Erwachen der rohen Völker zum Bewußtsein ihrer höheren Bestimmung. Aber die darin vertretene Gottes- und Weltauffassung ist ganz biblisch-dogmatisch, gibt also keinen Aufschluß über eine rt. Naturauffassung. Wenn man etwa die Stelle heranziehen wollte 11. 126—131:

" 'Tis the sublime of man,
Our noontide Majesty, to know ourselves
Parts and proportions of one wondrous whole!
. . . . But 'tis God
Diffused through all, that doth make all one whole,"

so bleibt noch die Frage offen, ob Col. unter dem "wondrous whole" hier nicht etwa nur die gesamte Menschheit, unter Ausschluß der nicht menschlichen Natur, gemeint hat, wie es im großen Zusammenhang des Gedichtes fast scheint.

In dem zeitlich auf "The Eolian Harp" folgenden größeren Naturgedicht, "Reflections on Having Left a Place of Retirement" fehlt die philosophische Auslegung ganz; es ist rein beschreibend, gibt also auch weiter keinen Aufschluß über die Naturauffassung Col.'s in jener Zeit.

---

[119]) Works, S. 113 ff.

In dem noch etwas späteren Gedicht "Destiny of Nations", 1796, findet sich eine Stelle, die man vielleicht heranziehen könnte. Es heißt dort, S. 147, 461/2 als Anrede Gottes:

"Nature's vast ever-acting Energy!
In will, in deed, Impulse of All to All!"

Dieses Gedicht wird im übrigen gerade als Beweis für Col.'s symbolische Naturauffassung herangezogen. Entweder hat ihn der ekstatische Preis Gottes unabsichtlich und unbewußt zu diesen Zeilen hingerissen oder sie sind ein Beweis, daß Col.'s Naturauffassung, wie seine ganze Philosophie, in dauerndem Werden und Uebergehen von einer Phase zur anderen war. Dann würde sich kurz folgende Entwicklungslinie aufstellen lassen: von der biblischen Welt- und Gottesauffassung in "Religious Musings" zur rt.-theopanistischen in "The Eolian Harp" und weiter zur symbolischen in "Destiny of Nations" jedoch so, daß hin und wieder eine in die andere vorwärts oder rückwärts übergreift.

Die symbolische Naturauffassung, die bei den Romantikern weit verbreitet ist, (vgl. Deutschbein, Wesen des Rt. S. 42 ff.) wird für Col. bewiesen durch die bekannte Stelle aus "Destiny of Nations" (Deutschbein, ib. S. 44 und B. L. I. S. XIV.)

"For all that meets the bodily sense I deem
Symbolical, one mighty alphabet
For infant minds; and we in this low world
Placed with our backs to bright Reality,
That we may learn with young unwounded ken
The substance from its shadow." (Works, S. 132, 18—23.)

Die symbolische Auffassung bleibt auch in der ganzen zweiten Periode der Col'schen Dichtung.

Den Abschluß der ersten dichterischen Periode Col.'s bildet das Gedicht, in dem er auch Abschied nimmt von seinem bisherigen Aufenthalt Clevedon: "Reflections on Having Left a Place of Retirement."[120])

Col. hielt es für sein bestes Gedicht und es reiht sich würdig an "The Eolian Harp" an. Im Gegensatz zu diesem ist es jedoch vorwiegend beschreibend, ohne näheres Eingehen auf das Naturerlebnis und die Naturauffassung.

Die Beschreibung jenes idyllischen "Valley of Seclusion" (1. 9.) zeugt in ihrer liebevollen Versenkung in Einzelheiten von der rt. Einstellung des Dichters zu der Landschaft: das niedrige Häuschen, die Rose, die sich bis zum Fenstersims hinaufgerankt hat, und der Jasmin, der sich über der Tür dicht wölbt, werden

[120]) Works, S. 106 ff.

in einer ganz einfachen, schmucklosen, unrhetorischen Sprache geschildert. Die Stille wird hin und wider unterbrochen durch den Gesang der Lerche, die, selbst unsichtbar, im hohen Blau schwebt. Ihr Gesang verkörpert dem Dichter

"The unobtrusive Song of Happiness,
Unearthly minstrelsy" (11. 23/24).

Es sind Melodien, die in Augenblicken der Imagination durch die Seele des Dichters ziehen,

"then only heard
When the Soul seeks to hear, when all is hushed,
And the Heart listens!" (11. 24—26.)

Aus dem "Valley of Seclusion" heraus führt der Dichter im 2. Naturbild auf die Höhe eines nahegelegenen Berges, von dessen Gipfel sich eine weite Fernsicht eröffnet. Eine Aussicht von Bergeshöhen begegnete schon in "On Bala Hill" und in "Lines Composed While Climbing the Left Ascent of Brockley Coomb."[121]) In dem zuerst genannten Gedicht steht der beschwerliche Aufstieg im Mittelpunkt, der mit dem Lebensweg verglichen wird; in dem anderen entzückt ihn zwar der Reichtum des Landschaftsbildes: "Oh! what a luxury of landscape meets my gaze!" Aber sie regt in dem Dichter noch keine anderen Gefühle an als die Sehnsucht nach seiner geliebten Sara. Wie anders in "Reflections"! Der Ausblick vom Berge, diese rt. Landschaft kat'exochen nach Novalis, ist ihm zunächst Genuß und Entzücken um ihrer selbst willen. Es entzückt ihn die Vielheit der von dort sichtbaren Erscheinungen, begeistert zählt er sie auf: the bleak mount, the river, seats, and lawns, the Abbey and the wood, and cots and hamlets; in der anderen Richtung: the Channel, the Islands und das Meer. Farben- und Formenreichtum und verschiedenartige Landschaftsbilder fließen hier zu einer Einheit zusammen: the bare bleak mountain speckled thin with sheep, the river,

"now with bushy rocks o'erbrow'd,
Now winding bright and full, with naked banks";

Lawns-woods, cots, hamlets — seats — "faint city-spire" und endlich das Meer. "Bleak" ist der kahle Berg, grau die Wolken, "that shadowing spot the sunny fields", dann Waldesgrün und weiße Segel auf dem Ocean.

Das Auge schweift aus der Nähe in die Weite, immer größere Kreise des Blickfeldes durchmessend. Im selben Maße nimmt die Deutlichkeit der Farben und Formen ab: Faint city-spire im

[121]) Works. S. 56 und S. 94.

Hintergrund und auf der anderen Seite "Dim coasts and cloud-like hills, and shoreless Ocean" am Horizont. Das ganze Bild bleibt ohne feste Umrahmung und Begrenzung; eben das liebt die Romantik als Ahnung des Unendlichen. So ist dem Dichter dieser doch nur kleine Ausschnitt des unendlichen Kosmos ein Bild des Alls:

". . . the whole World
Seem'd imag'd in its vast circumference."
"It seemd like Omnipresence!" 38—40.

Der Reichtum der Erscheinungen in diesem Naturbild und die in ahnender Ferne verschwimmenden Konturen bedeuten dem Dichter die "Omneity in Unity". Er selbst fühlt sich auch als Teil des unendlichen Kosmos, aber vom Individuellen befreit:

"No wish profan'd my overwhelme'd heart." 41.

Nur ein mächtiges Lebensgefühl durchströmt ihn:

"It was a luxury, — to be!" 42.

In diesem Gedicht sind zwei rt. Naturerlebnisse vereinigt: im 1. Teil das imaginative Erfassen des Transzendentalen in den Stunden der Ruhe und Einsamkeit, im 2. Teil: das rt. Unendlichkeitserleben, vermittelt durch ein reiches Naturbild. Denn, „da das Unendliche zu groß und gewaltig ist, als daß wir als Menschen mit ihm in Beziehung treten könnten, . . . spricht es zu uns durch die Natur . . . . die Natur gibt uns gewissermaßen ein Zeichen, sie ist das Alphabet, mit deren Hilfe wir den Sinn des Universums studieren können; sie kann als Schema des Übersinnlichen gebraucht werden."[122]) Mit diesem Unendlichkeitserlebnis aus der Natur heraus deutet dieses Gedicht hin auf die Stelle in "Religious Musings":

"All that meets the bodily sense I deem
Symbolical, one mighty alphabet
To infant minds." (vgl. oben S. 64).

Es sind bisher diejenigen Gedichte der ersten Periode besprochen worden, die eigenes Naturerleben spiegeln, die auch anerkanntermaßen die besten sind und z. T. dem Dichter selbst besonders lieb waren ("The Eolian Harp" und "Reflections".). Unverkennbar zeigte sich in ihnen rt. Erleben und rt. Darstellungsweise in immer steigender Vollendung. Aber man würde dem Dichter unrecht tun, wollte man die große Zahl der weniger bekannten und unbedeutenderen Gedichte übergehen. Es zeigt sich beim Lesen dieser kleineren Gedichte, daß in ihnen

[122]) Deutschbein, Wesen des Romantischen, S. 43/44.

andere Wesenszüge des Dichters zum Ausdruck kommen: eine Freude an gewaltigen Natureindrücken, abrupten Licht- und Farbwirkungen, an exotischen Bildern, kurz an rk. Zügen. Außer den kleineren Gedichten müssen hierfür noch Stellen aus den beiden großen Gedankendichtungen: "Religious Musings" 1794/6 und "Destiny of Nations" 1796 herangezogen werden.

Eine ausführliche und chronologische Darstellung dieser Gedichte erübrigt sich, da es sich immer nur um einzelne Züge, kurze Stellen innerhalb eines Gedichtes handelt und eine Entwicklungslinie auch nicht aufgedeckt werden kann.

Die in Betracht kommenden Stellen finden sich in dem vorhergehenden Teil: „Inhaltliche Untersuchung der Dichtung Col.'s" schon verzeichnet unter den einzelnen rk. Merkmalen. Sie sollen daher hier nur kurz zusammengestellt werden, um zu zeigen, welche Stellen aus den oben behandelten Rubriken eben in diese 1. Periode fallen.

Durch die ganze Periode finden sich Beispiele rk.-pittoresker Landschaften: einmal natürlich in der Beschreibung des felsigen, spärlich bewachsenen Brockley Coomb (S. 94); vornehmlich aber sind es Phantasielandschaften, die als würdige Hintergründe gegeben werden: für die Gestalt der Melancholie "a moulder'd Abbey" . . . where ruining ivies propp'd the ruins steep" (S. 73, 1—2), für den Dichter der Räuber der "vast old tempest-swinging wood" (S. 73, 10 ff.) für den Fancy-Dichter Chatterton: wilds, caverns "Round which the screaming sea-gulls soar" (S. 129, 119 ff.)

Ferner muß besonders erwähnt werden die Beschreibung der den Nebel plötzlich strahlend durchbrechenden Sonne, (Rk. Lichtwirkung!) in "Religious Musings" (S. 113, 94—104.) Diese Schilderung zeichnet sich aus durch genaue Beobachtung und genaue und poetische sprachliche Wiedergabe.

Der Hirte "through some thick fog creeps timorous with slow foot", die Augen zu Boden gerichtet, um im Nebel den Weg nicht zu verlieren.

"... all else of fairest kind
Hid or deformed."

Dann plötzlich bricht die Sonne machtvoll durch die Nebelschwaden. Den schnellen Wechsel von nebelverhüllter Landschaft zu einer in Licht getauchten charakterisieren Worte wie: to burst, sudden beam, straight; die Fülle des Lichts schildern Ausdrücke wie: "globes of dewy glitter" und "the Landscape streams with glory".

An solchen Stellen zeigt sich die schon oben mehrfach erwähnte meisterhafte Beherrschung der Sprache durch den Dichter, der immer die anschaulichsten Ausdrücke zu wählen weiß und selbst feine Nuancen ohne Schwierigkeiten sprachlich wiedergibt.

Durch die ganze Periode ziehen sich ferner die aus der Lektüre von Reisebeschreibungen ihm zu Gebote stehenden Schilderungen exotischer Landstriche. Sie dienen ihm zur Veranschaulichung, zur Ausmalung, zum Vergleich. Solche Landschaften sind zugleich gedacht als Aufenthaltsorte böser Naturgeister oder der Verkörperungen von Laster und Verbrechen. Col. arbeitet während dieser ganzen Periode eben noch viel mit Allegorie und Personifizierungen.

Weit hergeholt scheint uns der Vergleich im Sonett an William Godwin (S. 86): seine revolutionären Ideen und sein Freiheitsdrang werden verglichen mit einer Lichterscheinung der nordischen Länder, der "Aurora Borealis"; ähnlich wirkt der Vergleich der zeitgenössischen Gesellschaft mit der vom Samum durchglühten Wüste, wo selbst die Oase von Löwe, Hyäne und Schlange heimgesucht wird. (Religious Musings, S. 118/19, 267ff.)

Von grönländischer Natur, Kultur und Sage handelt Col. in vielen Versen in "Destiny of Nations", S. 133—135.

Nimmt man noch die unheilbringenden Sümpfe Aegyptens in demselben Gedicht hinzu (S. 145), so zeigt sich, daß gegen Ende der ersten Periode solche rk. Szenerien häufiger sich finden. Und das ist ganz natürlich. Die exotischen Bilder, die uns in manchen Gedichten unorganisch, zum mindesten weit hergeholt erscheinen, lagen dem Dichter doch so nahe! Denn wir müssen uns erinnern, daß Col. mit großem Eifer Reisebeschreibungen fremder Länder las und daß wir ja nicht mehr weit sind von dem Zeitpunkt der Entstehung des "Ancient Mariner", der zu einem sehr großen Teil auch auf der Lektüre solcher Bücher beruht.

Die rk. Bilder der ersten Periode werden, bis auf ganz geringe Ausnahmen, in Kolossalmanier hingeworfen. Die Feinheit der Empfindung und Sprache, die man an den rt. Gedichten beobachten kann, ist hier wuchtiger, grauenerregender, farbenreicher Schilderung gewichen, die Zeugnis ablegt von einer leicht erregbaren, lebhaften und schnell assoziierenden Phantasie. (Fancy!).

Die breite Pinselstrichmanier dieser rk. Schilderungen weicht in einer späteren Zeit — nicht mehr in dieser ersten Periode — einer feineren, aber auch sehr wirkungsvollen Darstel-

lungskunst, die in Col.'s besten Schöpfungen anzutreffen ist (vgl. "The Ancient Mariner" und "Christabel", (S. 89 ff.).

Es sei noch erwähnt, daß Col. in dieser ersten Periode, wenn er von der dichterischen Kraft redet, sie fast immer "fancy" nennt und immer "fancy" in dem von ihm später festgelegten Sinne meint. Zweimal begegnet der Ausdruck "imagination"; aber dieser Ausdruck ist nur ein anderes Wort für dieselbe Kraft: in "An Effusion at Evening" 1792 (S. 49) redet Col. die Muse seiner Dichtung an "Imagination, Mistress of my Love!" und spricht zwei Strophen weiter von ihr als "Propitious Fancy"; in "Religious Musings" wird die Phantasie, die immer neue Wunschgebilde vorgaukelt "Imagination" genannt (S. 116, 201 ff.); es handelt sich aber im Grunde hier auch um „Fancy".

Dagegen wird bezeichnenderweise in der 1. Periode die i m a g i n a t i v e D i c h t e r k r a f t nicht näher genannt und beschrieben: in "The Eolian Harp" heißt es:

"I . . . tranquil muse upon tranquillity;
Full many a t h o u g h t uncall'd and undetain'd,
And many idle flitting phantasies,
Traverse my indolent and p a s s i v e brain."
(S. 101/2, 38 ff.).

In "Reflections" hört er "the unobtrusive song of Happiness"

"w h e n a l l i s h u s h'd,
And the Heart listens!" (S. 107, 22 ff.).

Für die imaginative Kraft hatte Col. noch keinen Namen, da sich ihm die Begriffe "fancy" und "imagination" erst in den kommenden Jahren klärten.

In der ersten Periode sprechen der rt. und der rk. Dichter, der rt. jedoch bedeutsamer. Während eine höhere Form rk. Dichtungsweise erst in einer späteren Periode erreicht wird (A. M. und Chr.) zeugen die rt. Gedichte der ersten Periode schon von einer fortschreitenden Entwicklung zum echt rt. Dichter hin. Von der früh-rt. Art der Naturbeschreibung, etwa in „Sonnet to the River Otter" 1793 und "Songs of the Pixies" 1793, in dem neben steifer Personifizierung die feinen Farben und Bewegungsbezeichnungen stehen, die die künftige Meisterschaft Col.'s andeuten, führt die Entwicklungslinie zu dem mit rt. Philosophie durchsetzten Gedicht "The Eolian Harp" und dem rein rt. beschreibenden Gedicht "Reflections on Having Left a Place of Retirement". Dieses Gedicht steht schon auf einer großen Höhe der rt. Dichtkunst durch das echt rt. Naturerleben, das sich darin spiegelt und vor allem durch die Col.- und Ww.-eigene Art der Darstellung: das rt. Naturerlebnis ganz aus der Beschreibung her-

auswachsen zu lassen, durch die Naturbeschreibung durchfühlen und durchblicken zu lassen, wie der rt. Dichter selbst ja durch die äußere Hülle hindurch das "life of things" sieht.

2. Periode 1797—1802.

In der ersten Periode konnte man sehen, wie sich Col.'s vorwiegend rt. Naturanschauung in immer klareren Zügen entwickelt. Die zweite Periode, die man allgemein als die bedeutendste bezeichnet, gibt ein ganz anderes Bild. Die Zahl der rt. Naturschilderungen wird vermehrt durch Gedichte wie "This Lime-Tree Bower", "The Nightingale", "Fears in Solitude" und andere; die erreichte Höhe poetischer Dastellung bleibt erhalten. Beschreibungen alltäglicher Erscheinungen und einfacher Szenen des alltäglichen Lebens werden häufiger. Mit der Vertiefung in solche feinen Reize und Bilder weicht die große Geschlossenheit des Aufbaus einer offenen Form lose aneinander gereihter Bilder und Gedanken, z. B. in "Frost at Midnight" und "Fears in Solitude".

Aber neben diese aus der ersten Periode ganz bekannten rt. Züge, tritt in der zweiten Periode gleichwertig ein anderes Element, das zwar vorher schon vorhanden, jetzt zu voller Entwicklung kommt: das rk. Element. Es scheint auf den ersten Blick sonderbar, daß gerade während des Verkehrs mit Ww. diese Seite in Col. zur Entfaltung kam. Die Erklärung ist folgende: nachdem die Freunde aesthetische Fragen theoretisch behandelt und für sich gelöst hatten, planten sie die Herausgabe einer Art Mustersammlung von Gedichten, die ihre Ideen in die Praxis umgesetzt zeigen sollten; es ist die Sammlung der "Lyrical Ballads". In zweifacher Weise sollte hier die Macht der Imagination gezeigt werden, wie Col. im Anfang von Kapitel 14 der B. L. berichtet, einmal an Hand von Motiven des täglichen Lebens, "characters and incidents ... as will be found in every village and its vicinity" und zum anderen an Motiven "supernatural."[123]) Eben diese letzte Gattung von Dichtungen zog Col. an. Deutet schon diese Hinneigung zu übersinnlichen Motiven auf einen stark rk. Einschlag in Col.'s Wesen, so zeigt ihn die Ausführung solcher Dichtungen als Meister rk. Dichtung. Doch gelten für Col. den rk. Dichter folgende Einschränkungen: in seinen besten Werken ist das rk. Element Ergänzung, Unterton, Veranschaulichung. Das rk. Element ist eine Seite seines Dichtergenius. Daher wird man auch Gedichte rein rk. Auf-

[123]) B. L. II, S. 5.

fassung und Ausführung schwerlich bei ihm finden. Endlich hat Col. gegen jene tiefer stehende, aber mit dem Romanesken nur zu oft verwechselte Schriftstellerei der "Gothic Novel" immer eine Abneigung gehabt.

In der Vereinigung beider Richtungen, des Rt. und Rk., liegt der Höhepunkt der zweiten Periode und die Meisterschaft Col.'s überhaupt. Die Gedichte dieser Peiode sind also entweder ganz, oder wenigstens vorwiegend, rt., oder sie sind vorwiegend rk., oder beide Richtungen sind innerhalb eines Gedichtes gleichmäßig vertreten.

Infolge dieser Verschiedenheit poetischer Ausdrucksformen soll bei der Darstellung dieser Peiode die chronologische Folge dieser Gedichte nicht streng eingehalten werden. Es werden behandelt zunächst die rt. Gedichte, dann die vorwiegend rk. und endlich die den Höhepunkt bildenden Gedichte, die beide Richtungen in sich vereinigen.

Zu den rt. Gedichten dieser Periode gehört: "This Lime-Tree Bower" 1797, "Frost at Midnight" 1798, "Lewti" 1798, "The Nightingale" 1798 und "Fears in Solitude" 1798. Alle diese Gedichte sind also in der Zeit seines Aufenthaltes in Stowey entstanden und enthalten, mit Ausnahme von Lewti, Landschaftsbilder aus der Umgegend von Stowey. Diese Gegend ähnelt der von Clevedon, ist auch eine typisch englische Landschaft mit vielen rt. Zügen: "the many-steepled tract magnificent of hilly fields and meadows"[124]) und die See im Hintergrund.

Im Juni 1797 empfing Col. den Besuch von Freunden; infolge eines Unfalls konnte er nicht an den gemeinsamen Spaziergängen teilnehmen. Das Gedicht "This Lime-Tree Bower My Prison"[125]) berichtet davon: wie der Dichter, in einer Laube seines Gartens sitzend, nur in Gedanken die Freunde auf den ihm wohlbekannten Wegen begleiten kann.

"Well, they are gone, and here must I remain,
This lime-tree bower my prison!" (1/2).

Ihm, der so sehr mit der Natur verwachsen ist, und aus ihr die reinsten Freuden schöpft, ist dieses unfreiwillige Gefängnis ein großer Schmerz.

"I have lost
Beauties and feelings, such as would have been
Most sweet to my remembrance even when age
Had dimm'd mine eyes to blindness!" (2—5).

---

[124]) Works, S. 179, 22/23.
[125]) Works, S. 178 ff.

Dann tauchen in lebhaften Erinnerungsbildern die Landschaften vor ihm auf, die seine Freunde durchwandern: die kleine Schlucht, die Hochfläche und der Sonnenuntergang hinter den Hügeln.

Das Düstere der Schlucht zeichnet Col. durch Hervorhebung der rk. Züge. Rk. Linienführung liegt in den steil abfallenden Wänden, narrow, deep, und der quer über dem Abgrund liegenden kahlen Esche, "from rock to rock . . . like a bridge." Rk. Farbenwirkung ergeben das Grün der überschattenden Wälder, die wenigen gelben Blätter der Esche und die langen grünen Gräser und Farne am Wasser gegen die düsteren Felswände. Rk. Lichtspiel liegt in der nur selten durch die mittäglichen Sonnenstrahlen durchbrochenen Dunkelheit der Schlucht:

"The roaring dell, o'erwooded, narrow, deep,
And only speckled by the mid-day sun". (10/11)

Etwas Unheimliches verbreitet über das Ganze das eintönig dumpfe Rauschen des Wassers auf dem Grund und die wie von unsichtbaren Geisterhänden in ewiger Bewegung gehaltenen schwachen Gräser am Wasserfall; kein frischer Wind dringt je in diese Tiefe; der Luftzug des Wasserfalls allein erregt diese ewige Bewegung der Gräser.

Weiter begleitet der Dichter in Gedanken seine Freunde, wieder zur Höhe, "On springy heath, along the hill-top edge" (7). Da öffnet sich eine weite rt. Landschaft dem Blick:

"The many-steepled tract magnificent
Of hilly fields and meadows", (22/23)

"distant groves" (36) und die See in der Ferne (23). Heitere sanfte Farben vereinigen sich in den Segeln der Schiffe, der Bläue des Meeres und dem "purple shadow" der Inseln (24/26). Dann läßt die untergehende Sonne alle Farben in besonderem Glanz aufleuchten.

"S h i n e in the slant beams of the sinking orb,
Ye p u r p l e heath-flowers! r i c h l i e r b u r n, ye clouds!
L i v e in the y e l l o w l i g h t, ye distant groves!
And k i n d l e, thou blue Ocean!" (34—37).

Dieser sich über alles gleichmäßig ergießende und das Materielle aller Dinge verschleiernde Glanz gibt der Landschaft das Rt.-Malerische und die "einheitliche Einheit." Vor einem solchen Landschaftsbild steht der rt. Dichter in tiefer Freude und

"Silent with swimmig sense; yea, gazing round
On the wide landscape, gaze till all doth seem

Less gross than bodily; and of such hues
As veil the Almighty Spirit, when yet he makes
Spirits perceive his presence." (39—43).

Der allmächtige Geist ist verborgen unter den mannigfachen Erscheinungen, durch die er aber den ihm verwandten Menschengeist seine Gegenwart fühlbar macht; die Natur ist die Sprache oder die Schrift, durch die er sich enthüllt.[126]) In einer gleichzeitigen Fassung in einem Brief an Southey und in einer späteren Fassung, in "Sibylline Leaves" 1817, nennt Col. die Landschaft

"a living thing
That (Which) acts upon the mind." [127])

Er betont also die lebendige Wirkung des Allmächtigen Geistes auf seinen Geist durch das Medium der Natur, während er in der ersten Fassung nur die Gegenwart des allmächtigen Geistes in der Natur vom Menschengeist bemerkt werden läßt. Die lebendige Wirkung des allmächtigen Geistes hatte er schon in "The Eolian Harp" betont, seine Gegenwart in den Naturerscheinungen in "Reflections"; zwischen diesen beiden Naturauffassungen scheint Col. immer geschwankt zu haben.

Vom Genuß solcher Landschaft war der Dichter im Augenblick ausgeschlossen; doch ist ihm die Natur auch nahe, in seinem Garten, in der Laube.

" . . . Nor in this bower,
This little lime-tree bower, have I not mark'd
Much that has sooth'd me" (45—47).

Hier umfängt ihn abendliche Stille; aber seinem Auge und Ohr entgehen nicht die leisesten Empfindungen von Farbe und Ton. Alles ist auch hier des eigentlichen Farbtons beraubt durch den Glanz der untergehenden Sonne.

"Pale beneath the blaze
Hung the transparent foliage." (47/48).

Schatten huschen über die im letzten Sonnenstrahl glänzenden Blätter; der Walnußbaum ist "richly ting'd" (51); das Efeu, das sich um die Ulmen rankt, erhält einen besonderen Glanz, der selbst auf die dunklen Aeste überstrahlt (53). Das Ohr vernimmt den leisen Flug der Fledermaus und eine letzte Biene; eine Krähe

---

126) Vgl.: Deutschbein, Wesen, S. 44, Anm. Schillers Naturauffassung nach Sprangers Formulierung: „Die Gesetze der Natur sind die Chiffren, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen — das Alphabet, vermittelst dessen alle Geister mit dem vollkommensten Geist und mit sich selbst unterhandeln." Vgl. noch S. 66 dieser Arbeit.

127) Works, S. 180, Anm.

fliegt vorüber und verliert sich im sonnendurchglänzten Aether. (56 ff. und 68 ff.):

"Now a dim speck, now vanishing in light" (71).

Eine Offenbarung erlebt hier der Dichter:

"That Nature ne'er deserts the wise and pure". (60). Sie ist vielmehr imstande, wie klein auch immer der Ausschnitt des Kosmos sein mag, den der Mensch umfassen kann, unsere Sinne wach zu halten und zu uns, zu unserem Herzen zu sprechen. Wer die Chiffreschrift der Natur versteht, der vernimmt sie überall; sie redet zu ihm von Liebe und Schönheit, von dem was für den Menschen und Dichter der höchste Wert ist.

In Aufbau und Inhalt erinnert dieses Gedicht an "Reflections" 1796; in beiden Gedichten werden verschiedenartige Naturbilder und ihre Wirkung auf den Dichter geschildert. In "Reflections" ist noch eine ethische Schlußbetrachtung angefügt, über die Notwendigkeit, praktische Arbeit in der Welt zu leisten. In "This Lime-Tree Bower" bleibt der Dichter ganz bei der Naturbeschreibung und Erleben stehen. Die Naturbilder sind auch mit größerer Ausführlichkeit und deutlicherer Hervorhebung spezieller Züge, rt. oder rk., gezeichnet als in "Reflections"; dort ist z. B. die Aussicht vom Berge eher durch Aufzählung der Erscheinungen als durch Beschreibung gegeben, während in "This Lime-Tree Bower" das speziell rt.-malerische Motiv des Sonnenunterganges der Landschaft einen besonderen Reiz verleiht, dem der Dichter in seiner Schilderung auch vollkommenen Ausdruck gibt. Das Naturerlebnis ist in beiden die durch die imagination ergriffene Offenbarung Gottes in der Natur, seine Gegenwart in ihr, bez. das Wirken seines Geistes durch sie.

Das Gedicht "Frost at Midnight" ist die poetische Darstellung eines dem Augenblick entsprungenen Gedanken- und Vorstellungsablaufs, der auf dem Wege reiner Assoziation entstanden ist.[128]) Man darf in diesem Gedicht also nicht ein "Erlebnis", eine Offenbarung durch imagination erwarten. Wir erfahren Jugenderinnerungen des Dichters, Beschreibung seiner Umgebung und Ausblick in die Zukunft.

Mit der Darstellung kleiner Naturbilder und seiner allernächsten Umgebung steht Col. hier ganz auf dem Boden derjenigen rt. Dichtung, die den einfachen und alltäglichen Erscheinungen Reize abgewinnen will und kann, deren hohe Kunst ist: "to see a world in a grain of sand." Die aus solcher Einstellung fließende Freude, Zufriedenheit, harmonische Stimmung durchströmen dieses Gedicht wie kaum ein anderes der Col.'schen

[128]) Works, S. 240 ff.

Gedichte; es ist somit, zwar nicht ein Wendepunkt, aber ein Markstein in dem Schaffen des Dichters.

In später Abendstunde sitzt der Dichter einsam am verglimmenden Kaminfeuer.

"The Frost performs its secret ministry,
Unhelped by any wind, . . .
. . . Sea, hill, and wood,
With all the numberless goings-on of life,
Inaudible as dreams!" (1/2; 11—13.)

Eine fast bedrückende Stille breitet sich um ihn

"Save that at my side
My cradled infant slumbers peacefully." (6/7).

Das einzig Lebendige in seiner Nähe ist die kleine blaue Flamme, die am Rost flattert, "the stranger", wie man sie nennt, die den Besuch eines lieben Freundes kündet. Während der Dichter das Flackern des Flämmchens beobachtet, steigen Jugenderinnerungen in ihm auf: so blickte er gebannt auf die Flamme und dann zur Tür, den kommenden Besuch erwartend, als er, fern von der Heimat und eingeschlossen hinter Stadtmauern, lange Schuljahre verbrachte; in der Hoffnung auf den kommenden Besuch begann er zu träumen von der Heimat, von den Freuden des Jahrmarktes im Städtchen, und in seine Träume klang das Geläut der Kirchenglocke; Schule, Klassenzimmer und Buch verschwammen vor seinen Augen. — Dann fällt des Dichters Blick auf sein schlummerndes Kind; ihm soll eine andere Jugend werden, eine schönere Schulzeit; er soll nicht in der Stadt aufwachsen:

"But thou, my babe! shalt wander like a breeze
By lakes and sandy shores, beneath the crags
Of ancient mountain." (54—56).

Er soll lernen aus dem großen Buche der Natur:

"The lovely shapes and sounds intelligible
Of that eternal language, which thy God
Utters." (59—61).

Ihm soll jede Jahreszeit lieb und vertraut sein: der Frühling, wenn das Rotkehlchen auf dem kahlen Ast des Apfelbaumes sein erstes Lied singt, während noch die schneebeladenen Strohdächer der Hütten in der Sonne dampfen; der Sommer, wenn die ganze Erde in Grün gekleidet ist; der Herbst, wenn der Sturm über das Land fegt und die Regentropfen eintönig niederfallen und der Winter, wenn der Frost Eiszapfen aufhängt am Dach, die im Mondschein glitzern.

In einfacher Sprache stellt der Dichter in Bildern vor uns hin, was an diesem Abend sein Denken beschäftigte: die Ruhe

des Winterabends, Erlebnisse aus Kindheit und Schule und die kleinen Szenen, die die Jahreszeiten charakterisieren. Aus dem Genuß solcher einfachen Reize der Natur erwächst ihm Zufriedenheit und Glück. Wenn er sich auch versucht fühlte, das Flackern und Sprühen des Flämmchens am Kamin auszulegen gemäß der Stimmung und Neigung des eigenen Geistes,

"Whose puny flaps and freaks the idling Spirit
By its own moods interprets, everywhere
Echo and mirror seeking of itself," (20—22)

so ist das doch vielleicht ein "idle thought" und "fantastic playfulness"[129]); die höhere Weisheit des rt. Dichters ist: nicht sich selbst wieder finden wollen in der Natur, sondern in der Natur zu lesen als dem Buch Gottes,

"Who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself." (61/62)

Denselben Gedanken variiert ein wenige Monate später entstandenes Gedicht "The Nightingale".[130]) April 1798, das auch noch in anderer Beziehung "Frost at Midnight" nahe steht: es weist denselben lockeren Aufbau auf; "A conversation Poem" lautet der Untertitel. Es ist die Aneinanderreihung von Gespräch, Gedanke, Naturbeschreibung, wie sie sich boten auf einem Abendspaziergang mit den Wordsworths. Der Mittelpunkt des Gesprächs ist der Nachtigallengesang, der durch den Abend tönt.

Die Sonne ist schon gesunken, keine Färbung des westlichen Himmels deutet auf die Stelle ihres Unterganges; gleichmäßige Dämmerung liegt über der Landschaft; die Sterne schimmern matt durch leichte Bewölkung. Auf einer bemoosten Steinbrücke machen die Freunde halt; der Fluß rauscht so sanft durch sein glattes Bett, daß kein Gemurmel des Wassers bis zu ihnen hinauf dringt.

"All is still,
A balmy night!" (7/8.)

Da ertönt Nachtigallengesang! Milton war es, der sie nannte "most musical, most melancholy!" er nennt sie so in seinem "Penseroso", der ganz von schwermütigen, ernsten, getragenen Tönen durchzogen ist. Aber ist es wahr?

"A melancholy bird? Oh! idle thought!" (14)

Es gibt nichts Melancholisches in der Natur (15); das ist Col.'s Ueberzeugung, das muß sie sein, wenn er nur irgend Anspruch hat auf die Bezeichnung des rt. Dichters. Wie sollte in der Na-

---

[129]) Works, S. 240, Anm.
[130]) Works, S. 264 ff.

tur, dem wohlgeordneten Kosmos, etwas Melancholisches sein?, in dem großen vollkommenen Organismus, in dem jeder Teil seinen Platz und seine Tätigkeit hat, der durchströmt und geleitet wird von einem allmächtigen, göttlichen Geist? Ein Wanderer, der traurigen Mutes seine Straße zog, der hat sein eigenes Leid im Lied der Nachtigall wieder erkennen wollen, er der

"Filled all things with himself,
And made all gentle sounds tell back the tale
Of his own sorrow . . . .
First named these notes a melancholy strain.
And many a poet echoes the conceit." (19—23).

Der Dichter aber und seine Freunde wissen es anders:

"We have learnt
A different lore." (40—41).

Es ist die f r o h e Nachtigall, die in überstürzten Tönen ihr Lied schmettert, als fürchte sie, die Nacht sei zu kurz für alles, was sie zu singen hat.

"(It) crowds, and hurries, and precipitates
With fast thick warble his delicious notes." (43/45).

Andere antworten,

"With skirmish and capricious passagings" (59).

Auf schwanken Ästen wiegen sie sich und stimmen ihr Lied zum Rhythmus dieser Bewegung. (84/85). Die Stimmen der Natur sind Col. immer "full of love and joyance (42); ein Unrecht wäre es, wollte der Mensch diese große Harmonie mit seinen eigenen Disharmonien stören; so würde ihm niemals Befreiung von Sorgen und vom eigenen Wesen zuteil.

"Youths and maidens most poetical,
Who lose the deepening twilights of the spring
In ball-rooms and hot theatres, they still
. . . must heave their sighs
O'er Philomela's pity-pleading strains." (35—39).

Wer aber immer mit und in der Natur lebt und auf ihre Sprache lauscht, statt auf das eigene sorgenvolle Herz, der wird wahren Trost finden. Darum möchte der Dichter vor allem seinen Knaben aufwachsen lassen als "Nature's playmate" (97) und

"Familiar with these songs, that with the night
He may associate joy." (108/109).

Es ist derselbe Wunsch, mit dem er "Frost at Midnight" schloß. Denn es ist dieselbe Weisheit, die ihm wieder offenbar geworden ist: seine Freude entspringt nur aus der Natur.

Im selben Monat, April 1798, entstand noch "F e a r s i n S o l i t u d e" "written during the alarm of an invasion",[131]) also der napoleonischen Invasion. Die Gedankendichtung — Furcht vor den Greueln des Krieges, der Krieg als gerechte Strafe für kriegerische Pläne und Unternehmungen Englands selbst, sowie für Ungerechtigkeit, Selbstsucht und Atheismus im eigenen Lande, Bitte um Abwendung des Unheils von seiner geliebten Insel — das alles ist umrahmt von Naturbildern, ist entstanden in der Stille der Natur und klingt aus in Dank und beruhigendes Hoffen unter dem heilenden Einfluß der Natur. In der ersten Periode waren die großen Dichtungen philosophischen oder ethischen Inhalts noch ganz unabhängig von dem Naturerleben, von jeder Einwirkung der umgebenden Natur. In dieser Periode scheint jedoch dem Dichter nichts für ihn Bedeutendes, keine Erkenntnis zu werden, die er nicht aus der Natur genommen oder in der Stille der Natur empfangen oder unter ihrem Einfluß modifiziert hat.

Am Anfang des Gedichtes steht die Schilderung einer kleinen, grünen Senkung, in die der Dichter sich zurückgezogen, am Schluß die Beschreibung des Blickes von einer Höhe, die der Dichter heimwärts wandernd, erklommen hatte. Es sind Naturbilder wie wir sie kennen aus "Reflections" und "This Lime-Tree Bower", die beide, wie "Fears in Solitude" die Beschreibung eines stillen abgeschlossenen Fleckchens Erde und eines Ausblicks von der Höhe enthalten; in "Reflections" war es die Landschaft um Clevedon, in "This Lime-Tree Bower" ist es dieselbe wie in "Fears in Solitude", nämlich die um Stowey; beide Landschaftstypen ähneln sich ja.

Hier in "Fears in Solitude" hat sich der Dichter ein rt. kleines Tal zum Aufenthalt gesucht: frisch und grün und still, wie der Dichter mehrmals betont

> "A green and silent spot, amid the hills,
> A small and silent dell!" (1/2).

Einer der umgebenden Hügel ist bedeckt mit blühendem Ginster. Im Gegensatz zu dieser leuchtenden Pracht, "g a y and g o r g e o u s" (5), steht das sanfte, das Auge, nicht ermüdende Grün der kleinen Senkung.

> "But", so fährt der Dichter fort, "the dell
> . . . . is fresh and delicate." (7/8).

---

[131]) Works, S. 256 ff.

Der Morgennebel hatte die Flur getränkt; jetzt glitzert die Sonne über allem; aber nicht blendend, sondern so, wie sie durch ein unreifes Kornfeld am Abend scheint (9 ff.):

"The level sunshine glimmers with g r e e n l i g h t".

Unsichtbar, hoch im Blau singt eine Lerche; ihr Lied fügt sich der stillen Einsamkeit des Tales ein, denn es ertönt aus der Höhe wie himmlische Musik. Sie singt:

"like an angel in the clouds" (28).

So war ihm schon damals in Clevedon der Gesang der unsichtbaren Lerche fast zu einem Symbol der größten Stille und Einsamkeit geworden, (vgl. "Reflections", Works, S. 106, 18 ff.). Sonnenglanz, leichter Wind und perlender Lerchengesang, diese ganz leichten, unfaßbaren Licht- und Klangerscheinungen, zittern über ihn dahin; das Bild von der Aeolsharfe taucht auf (Eolian Harp, Works, S. 101). So genießt der Dichter mit feinen Sinnen die Schönheiten des rt. Tales, auch Gefühl und Gedanke sind in gleicher Weise der Herrlichkeit der Natur hingegeben: das ist der Augenblick der Imagination, dieser Synthese aus Anschauen, Fühlen, Denken; sie ruft in ihm die "meditative joy" hervor und läßt ihn sehen:

"Religious meanings in the forms of Nature!" (23/24)

Hier gibt uns der Dichter eine vollkommene Darstellung des imaginativen Erlebnisses: als Vorbedingung die Einsamkeit einer rt. Landschaft, dann stellt sich die Synthese von Anschauen, Fühlen und Denken, erwachsen aus intensivem Naturgenuß, ein; ("Sweet influences trembled o'er his frame; / And he, with many feelings, many thoughts . . ." 21/22); als Ergebnis für den Dichter erscheint die "meditative joy" und die intuitive Naturdeutung ("religious meanings in the forms of Nature").

Von schweren Gedanken getröstet und geheilt, wendet der Dichter gegen Abend seine Schritte heimwärts über die Höhe. "This burst of prospect!" (215). Wie in "Reflections" bietet der Blick von der Höhe ein rt. Landschaftsbild, unbegrenzt wirkend durch das Meer am Horizont, in sanften, bedeckten Farben: shadowy main, dim-tinted; der Dichter fühlt sich mit einbezogen in den weiten Kreis der Erscheinungen, die ihm "society" sind, "conversing with the mind". (218/220). In "Reflections" überwältigte ihn beim Anblick einer solchen Landschaft das Gefühl der Nähe des allmächtigen Geistes; in „This Lime-Tree Bower" sprach dieser Geist zu ihm aus einer ähnlichen Landschaft in der Chiffreschrift der Natur; jetzt wird ihm ange-

sichts derselben Landschaft das aus beiden Erlebnissen hervorgehende Gefühl der Zugehörigkeit, der lebendigen Verbundenheit mit allen Erscheinungen deutlich.

Den drei Gedichten liegt eine rt. Einstellung zur Natur zugrunde; in keinem der Gedichte begegnet beim Anblick einer weiten, reichen Landschaft jenes rk. Sich-Verlieren an Einzelheiten, jenes Erschauern vor überwältigenden Erscheinungen oder jenes Gefühl menschlicher Verlassenheit einer unbekannten Natur gegenüber, sondern das rt. Erfassen des Alls auch in einem Ausschnitt der Natur:

„the whole World
Seem'd imag'd in its vast circumference"

ruft der Dichter in "Reflections" aus. Dazu kommt die freudige Gewißheit einer engen Verbundenheit mit der Natur und durch sie mit dem allmächtig waltenden Geist.

Endlich muß auch noch das Gedicht „L e w t i"[132]) herangezogen werden, nicht wegen des Motivs und des Inhalts — es ist die Liebesklage eines cirkassischen Jünglings um seine treulose Geliebte —, sondern wegen der Kunst der rt. - malerischen Landschaftsdarstellung. Lewti erscheint als Fortsetzung einer Schilderungsweise der Natur, wie sie Col. zuerst in „Songs of the Pixies" gelungen war in der feinen Wiedergabe von Farbe, Bewegung und Stimmung. In "Songs of the Pixies" ist es, als ob die Elfen der Landschaft die zarten Farbtöne, die leichte Bewegtheit und duftige Atmosphäre aufgeprägt hätten. In „Lewti" bedarf der Dichter eines solchen außerhalb der Landschaft selbst liegenden Hilfsmittels nicht mehr. Hier erhält die Landschaft den zarten, fast unwirklichen zauberhaften Charakter allein durch Hervorhebung der rt.-malerischen Züge der Szenerie.

Die Landschaft, in der der Jüngling klagend am Fluß entlang irrt, ist in eine nächtliche monddurchglänzte Dunkelheit getaucht. Dadurch ist sofort die rt. Unfestigkeit der Formen und Undeutlichkeit der Farben gegeben; als überall mitschwingende Dynamik erscheint der sanft bewegte Fluß und die ziehenden Wolken.

Im F l u ß spiegeln sich M o n d und S t e r n und die Spiegelbilder schweben auf und nieder mit den Wellen des Stroms; zu der durch das Spiegelbild hervorgebrachten Gedämpftheit der Farben tritt also noch die durch die schaukelnde Bewegung verursachte Undeutlichkeit des Bildes. Die Bewegung des Spiegelbildes, ausgedrückt durch das Verbum to heave (7), also ein Auf-

---

[132]) Works, S. 253 ff.

und Niederschwanken, ist eine gleichmäßige, aber an eine Stelle gebannte Bewegung, nicht fortschreitend, also eine ruhige rt. Dynamik.

Deutlicher als die Spiegelung im Wasser erscheint der Fels am Ufer, vom Mond beleuchtet, doch dem Beschauer wiederum durch überhängende Zweige verundeutlicht: so scheint Lewti's Stirn durch ihr helles Haar; „sable" wird bezeichnenderweise als besondere Nüance gegeben. (8 ff.)

Am Himmel ziehen leichte W o l k e n. Eine kleine Wolke „of palest hue" zieht langsam vor dem Mond vorbei. (15/16) Indem sie sich langsam dem Mond nähert, wird ihre Farbe allmählich glänzender:

„Still brighter and more bright it grew" (17).

Die Aenderung der Farbe zusammen mit der langsamen Bewegung erzeugt den Ausdruck "floating colours"; der Begriff „Wolke" ist aufgegeben; so leicht und durchsichtig erscheint das Gebilde. Die höchste Helligkeit der Wolke wird mit dem typisch rt. Farbton „amber" bezeichnet (21). Dann nimmt die Farbe ab in dem Maße, in dem sich die Wolke vom Mond entfernt: das „amber" wird „dim", dann „grey" und „ever fading more and more" wird sie schließlich weiß; eine Farbenskala feiner Nüancen hat der Dichter vor uns aufgerollt. Ihre Bewegung wird wiedergegeben durch to float, to go, to pass, to fly mournfully: alle Verba drücken gelassene regelmäßige Bewegung aus. (28 ff.)

Unter des Jünglings Füßen löst sich plötzlich Geröll und fällt in den Fluß. Wie keine Farbe in ihrem ursprünglichen Farbwert gesehen wird in diesem Gedicht (Mond und Stern im Spiegelbild, Wolke vom Mond durchschienen, ein Stern durch einen leichten Dunstschleier schimmernd 42ff.), so wird nun auch dieser L a u t nicht für sich selbst genommen: er klingt, so heißt es, wie das Echo eines fernen Donners, also leise und dumpf und auch noch wie das Echo dieses Geräusches; zweimal wird der Laut verschleiert, verundeutlicht, durch „distant" und durch „echoes" (55).

Zur Bewegung von Wasser und Wolke tritt die der aufgeschreckten Schwäne harmonisch hinzu; ihre wundervoll gemessenen Bewegungen scheinen zu einem himmlischen Rhythmus zu stimmen.

Und endlich malt sich der Jüngling das Bild der Geliebten, wie sie in der Jasminlaube schlummert; der Abendwind weht lautlos durch die Blätter und sie atmet sanft,

"H e a v i n g lovely to my sight,
As these two swans together h e a v e
On the gently-swelling wave." (73—75)

Hier gebraucht der Dichter für beide Bewegungen "to heave", wie im Anfang für das Auf- und Niederschweben des Spiegelbildes im Wasser.

Jede Zeile des Gedichtes müßte man interpretieren, um zu zeigen, wie Col. es verstanden hat, die duftige, träumerisch-sehnsüchtige Atmosphäre zu schaffen, die so gut zu der Liebesklage des Jünglings stimmt; es gelang ihm durch Hervorhebung der rt.-malerischen Züge: Undeutlichkeit, Unfestigkeit, Verschleierung, Echo; es dürfte sich kaum ein zweites Gedicht finden in der Romantik mit diesen Feinheiten der Nüancierung.

Die 2. Periode umfaßt nun noch eine Reihe vorwiegend r k. G e d i c h t e. Rk. Züge erschienen in der 1. Periode meist in pittoresker Landschaftsschilderung oder Heranziehung exotischer Landschaften und Naturerscheinungen als Vergleichsmaterial oder Metapher. Die 2. Periode weist in größerem Umfang rk. Züge auf, z. B. p i t t o r e s k e L a n d s c h a f t e n. Solange allerdings Col. in Stowey wohnte, bot ihm die die Landschaft nur hin und wieder rk. Bilder, wie z. B. die kleine Schlucht in „This Lime-Tree-Bower" und das "Valley of Stones" bei Linton, das dem Landschaftsbild in „The Wanderings of Cain" Züge geliehen hat. Das Romaneske jener Jahre ist daher weniger ein Werk der Anschauung und des eigenen Erlebens, als der „fancy", im Geiste nacherlebte Reisen in fernen Ländern, wie in „The Ancient Mariner" vor allem. Erst später konnte Col., als er in Keswick wohnte, pittoreske Landschaften in seiner nächsten Umgebung finden.

Fancy schafft auch die rk. M o t i v e, auf denen sich einige Gedichte dieser Periode aufbauen. Bei dem Plan der „Lyrical Ballads"[133]) fiel ja Col. die Aufgabe zu, „incidents and agents . . . in part at least supernatural" darzustellen, also mehr oder weniger rk. Motive zu wählen. . . Rk. Motive liegen zugrunde den Gedichten „The Foster-Mother's Tale" 1797, „The Old Man of the Alps", März 1798, „The Three Graves", Frühling 1798 und „The Mad Monk" 1800.

„T h e F o s t e r - M o t h e r's T a l e",[134]) in den Lyrical Ballads enthalten, ist eine Szene aus dem Drama „Osorio" von 1797, über dessen rk. Charakter vorne berichtet wurde. Eine alte Frau erzählt ihrer Tochter von dem merkwürdigen Lebenslauf

[133]) B. L. II, S. 5.
[134]) Works, S. 182 ff.

eines Findelkindes; das Findlingsmotiv schafft sofort den Zug des Geheimnisvollen. Das Leben dieses Knaben und Jünglings, ewig suchend, in die Ferne schweifend, ohne feste Bindung an eine menschliche Gemeinschaft, in der Andersartigkeit des Geistes und der Neigungen vom Durchschnitt der Menschen abweichend, ist typisch für einen rk. Charakter und man wird unwillkürlich erinnert an die Romanhelden der deutschen Romantik, die ja in ihrem Grundtypus rk. sind.

In „The Old Man of the Alps", „The Mad Monk" und „The Three Graves" [153]) werden seltsame tragische oder grausige Ereignisse erzählt, die das Gleichgewicht des menschlichen Geistes stören; die Betroffenen finden nirgends Ruhe und Trost; sie sind wie ausgestoßen aus dem großen geordneten Organismus der Natur; es gibt keinen heilenden Einfluß der Natur für sie, wie ihn der Romantiker kennt.

Es sei hier nur näher eingegangen auf das Gedicht „The Three Graves". Col. wählte darin ein besonders unheimliches Motiv. Anstoß gab die Lektüre von „Bryan Edward's account of the effects of the Oby witchcraft on the Negroes in the West Indies, and Hearne's deeply interesting anecdotes of similar workings on the imagination of the Copper Indians".[136]) Es ist ja die Zeit, in der Col. besonders viele Reisebeschreibungen las, wozu ihn seine rk. Neigung zum Exotischen trieb. Col. stellt allerdings sein Motiv in die eigene Welt um, ein Dörfchen mit Kirche und Friedhof ist der Schauplatz; er wählt auch keine eigentliche Zauberkraft als bewegendes Moment der Handlung; denn seine Absicht war, ganz allgemein zu zeigen „the possible effect on the imagination, from an idea violently and suddenly impressed on it, . . . the progress and symptoms of the morbid action on the fancy".[137]) Es ist der Fluch der Mutter, der das Leben der Kinder von Grund aus zerstört.

Die Mutter, die den Liebhaber der Tochter für sich gewinnen will, und deshalb ihr Kind verleumdet, die dem Bräutigam der Tochter Haus und Hof verspricht für einen Kuß, die — abgewiesen, — einen Fluch über das Brautpaar vom Himmel erfleht, und nicht genug damit, öffentlich in der Kirche auch noch ihres Kindes treue Freundin verflucht, sie erscheint als ein unheimliches, unmenschliches, dämonisches Wesen.

Mit einer Reihe erschütternder Einzelzüge gibt der Dichter die Wirkung des Fluches auf die drei Menschen. Ed-

---

135) Works, S. 248 ff; S. 347 ff. S. 269 ff.
136) ib. S. 269.
137) ib. S. 269: Vorrede zu "The Tree Graves".

ward, als er die Reden der Mutter durchschaute, sprang auf

„And he laughed loud and long" (131)

Mary, die in der Kammer den Fluch der Mutter hörte, wird von heftigem Weinen erschüttert,

„The bed beneath her stirred" (149)

und als sie nach einigen Wochen als Braut zur Kirche geht, überläuft ein eisiger Schauer ihre Glieder und eine Erstarrung legt sich um ihr Herz:

„Her heart it died away". (239)

Von der Zeit ab welkt sie langsam dahin, denn

„Beneath the foulest mother's curse
No child could ever thrive:
A mother is a mother still,
The holiest thing alive." (256—259).

Als Ellen den Fluch der Mutter in der Kirche vernommen hat, erhebt sie sich lächelnd:

„It was a wicked woman's curse"
Quoth she, „and what care I?" (334/35).

Noch eine Zeit lang versucht sie, ihre alte Heiterkeit der Freundin zu Liebe aufrechtzuerhalten,

„But she was seldom cheerful;
And Eward looked as if he thought
That Ellen's mirth was fearful." (419/21).

Auch Edward beginnt unter dem Fluch zu leiden: unruhig schweift er durch Wald und Feld,

„As if with his uneasy limbs
He knew not what to do!" (362/63)
„And Mary's melancholy ways
Drove Edward wild and weary". (450/51).

Das Gedicht ist nicht beendet, die eigentliche Katastrophe steht noch aus, doch ist angedeutet, daß dieser Fluch nicht nur auf jedem einzelnen lastet, sondern mit der Zeit das Verhältnis der drei sich innig liebenden Menschen zueinander untergraben wird. (455 ff.).

Col. hat auch hier verstanden, dem Geschehen einen unheimlichen Hintergrund zu geben, wiewohl es eine Landschaft ohne rk.-pittoreske Züge ist, im Gegensatz zu „The Old Man of the Alps", „The Mad Monk" und „Osorio". Der verhängnisvolle Aschermittwoch

„. . . was scarcely like a day —
The clouds were black outright:
And many a night, with half a moon,
I've seen the church more light.

The wind was wild; . . .
You scarce could hear the Vicar!" (302—309).

So erzählt der Küster.

Es war überhaupt ein merkwürdiges Jahr:

„. . . the spring
Was late uncommonly.
And then the hot days all at once
They came, we knew not how:
You looked about for shade, when scarce
A leaf was on a bough." (470—475).

Und noch jetzt liegt etwas Unheimliches über den Gräbern der Unglücklichen: obgleich der Rosenstrauch herrlich blüht, wuchern doch Nesseln um seinen Stamm und „The toad has harbour here." (8)

Col. hat mit großer Kunst die psychologisch wichtigen Augenblicke gekennzeichnet; durch die äußere Gebärde deutet er Seelisches aus. Diese Art der Darstellung hatte er kurz vorher in „The Ancient Mariner" und „Christabel" I auch geübt.

Das Motiv: Einwirkung einer unheimlichen Kraft auf die menschliche Seele ist auch ähnlich dem in Christabel, nur daß in Christabel die Kraft von einem übernatürlichen, aber sichtbaren Wesen ausgeht. Das Geschehen selbst wird von merkwürdigen Naturerscheinungen begleitet wie im A. M. Diese drei Gedichte haben also mehr als eine Beziehung zueinander. Ein großer Unterschied ist aber der, daß in „The Three Graves" eine realistische Welt vorhanden ist und auch nicht verlassen wird.

Rk. in der Landschaft — nicht oder nicht immer in der Motivwahl — ist die Gruppe der folgenden Werke: „The Wanderings of Cain", 1798, „Kubla Khan", 1798 — beide aus der Stowey-Zeit, „A Stranger Minstrel" und „A Thought Suggested by a View of Saddleback in Cumberland", beide zur Zeit seines Aufenthaltes im Lake-District gedichtet.

In „The Wanderings of Cain"[138]) ist die Landschaft wirkungsvoller Hintergrund für den von Reue ruhelos umhergetriebenen Kain; sie ist vom Rk.-Pittoresken noch zum Unheimlichen gesteigert. Vorbild war das „Valley of Rocks" bei Linton, jene Gegend, die Col. wegen ihrer Wildheit aufgefallen war. Nach der Ermordung seines Bruders irrt Kain mit seinem kleinen Sohn Enos umher. Durch Tannenwald wandernd, — die düster-ernste Tanne ist der typische Baum der pittoresken Landschaft — (vgl. Harz) — gelangen sie in eine einsame felsige Gegend. Der Weg wird schmäler und gewundener und düster.

[138]) Works, S. 285 ff.

„The sun at high noon sometimes speckled, but never illumined it, and now it was dark as a cavern." (7/9). Die Gegend ist „desolate, as far as the eye could reach." (70). Die zackigen Felsen sind ganz kahl, voller Risse und Schluchten; weiße Sandflächen ziehen sich zwischen ihnen hin, aus denen die Felsen mächtig emporragen (Kontrast der Linienführung). Nirgends ist ein Zeichen des Lebens zu sehen; keine Pflanze vermöchte hier zu gedeihen; kein Lerchengesang ward je gehört; nur hin und wieder sieht man Schlangen und Geier. Auch der Wechsel der Jahreszeiten ist in dieser Einsamkeit nicht zu bemerken. Eben dies macht die rk.-pittoreske Landschaft unheimlich, daß man den natürlichen Kreislauf des Jahres nicht erkennt, daß die Zeit aufgehoben und die belebte Natur fast ganz von diesem Ort der Erde ausgeschlossen zu sein scheint. (75 ff.).

In „Kubla Khan" baut sich die Landschaft auf aus exotischen Elementen, die außerdem noch nach dem rk. Prinzip des Gegensatzes angeordnet erscheinen. Die hauptsächlichste Quelle war Purchas's Pilgrimage; aber nach Lowes[139] haben auch noch andere Reisebeschreibungen (Bartram, Bruce) Material geliefert. Die merkwürdige Art der Komposition in einer Art Halbschlaf des Dichters spiegelt sich in der losen Aneinanderreihung der verschiedenen Bilder: pleasure-dome, romantic chasm, sacred river und die lady with a dulcimer.

Der prachtvolle Palast und Garten Kubla Khans ist errichtet inmitten einer wilden, felsigen, z. T. mit Eis und Schnee bedeckten Gegend; im Garten blühen und gedeihen wohlriechende Bäume; Wälder und sonnige Wiesen finden sich auch. Aber außerhalb der Umfassungsmauern bauen sich felsige Gebirge auf mit Höhlen "measureless to man" (4) und wilden Schluchten mit ewigem Eis.

Aus einer solchen Schlucht steigt in kurzen Abständen eine mächtige Fontaine zischend empor; als ob die Erde stöhnend atme, tönt das Rauschen aus der Tiefe herauf: neben der fruchtbaren Gartenlandschaft eine Felswüste, das sonnige Lusthaus nicht weit von eisigen Höhlen. Aus den Felsen jedoch bricht wiederum der allbelebende Wasserstrahl: denn hier entspringt der „sacred river", der teils durch Schluchten, teils durch Höhlen, dann vorbei an Kubla Khans Palast sich seinen Weg bahnt „down to a sunless sea" (5), „to a lifeless ocean" (28). So endet die Reihe der glänzenden oder eindrucksvollen Bilder mit einer Szenerie öde, einsam und unbelebt. Nur fernher tönende Ge-

---

[139]) Works, S. 295 ff.

räusche und ein schattenhaftes Spiegelbild erinnern an das Wunderland, das hinter den Bergen verborgen liegt,

„. . . a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!" (34/35).

Im Traum sah der Erzähler einst ein wunderbar schönes, musizierendes Mädchen. Könnte er ihre Musik noch einmal hören! Sie würde ihm Zauberkraft verleihen:

„I would build that dome in air!
That sunny dome! Those caves of ice!" (46/47)

Die Menschen würden in scheuer Ehrfurcht vor ihm zurückweichen, in dem Glauben, er habe Honig und Milch des Paradieses genossen.

So wiederholt sich in der Strophe noch ein zweites Mal das Motiv des „pleasure-dome", aber noch mehr verflüchtigt, noch immaterieller als in dem Schattenbild auf dem heiligen Fluß (31 ff.).

So wird die ganze Erzählung wiederum eine Vision, ein Traum, aus dem heraus sie ja auch entstanden war. Und so sagt Vaughan mit Recht, von allen Gedichten ist dies „the most airy and unsubstantial one." [140])

Aus dem Lake-District sind zwei romaneske Landschaftsbilder erhalten in „A Thought Suggested by a View of Saddleback" und in „A Stranger Minstrel".

Die teils wilde, teils erhabene, teils liebliche Szenerie des Lake-Districts hat Col. alle mit gleicher Freude genossen. Immer wieder finden sich in seinen Briefen Beschreibungen der Bergformen, der Beleuchtung über Berg und See; zu jeder Tages- und Jahreszeit entdeckt er die Reize dieser Landschaft.

An einem stürmischen Abend erblickt der Dichter das breite Massiv des Saddleback; (Works, S. 347) er wählt im Gedicht den fremdklingenden gälischen Namen „Blencartha", allerdings in Anlehnung an ein Gedicht von Isaak Ritson. Winde umheulen die Höhen, hin und wieder die Wolken über ihnen zerreißend: dann ergießt sich plötzlich das Mondlicht über den Gipfel. Die Wasser stürzen an seinen Seiten brausend herab. Rk. Dynamik, in der heftigen Bewegung von Wind, Wolken und Gießbächen, und rk. Lichtwirkung, in dem plötzlich die Dunkelheit erhellenden Mondlicht, ergeben ein Bild der Unruhe. Darüber aber wölbt sich in ewiger Ruhe der Himmel. (Gegensatz).

Ein anderes Mal — in „A Stranger Minstrel" — lagert der Dichter am Abhang des Skiddaw, jenes breiten Berg-

---

[140]) C. H. E. L. XI, S. 124.

massivs, das sich nördlich von Keswick erhebt, „green and high." (Works, S. 350ff.) Eine Wolkenkappe lagert über seinem Gipfel; kleine Wölkchen und Wolkenfetzen ziehen unterhalb des Gipfels dahin und überschatten zeitweise die Sonnenflecken, die auf den grünen Abhängen liegen. Das Grün der weiten Wiesenflächen wird unterbrochen durch das Grau der felsigen Schluchten und die dunklen Schatten, die darin liegen. Der Eindruck ist der eines Berges „bleak and bare", (33) „stern and proud" (28). Da plötzlich Stimmen, Rufe und Hundegebell, und aus dem Wolkennebel, der den Gipfel umhüllt, taucht eine fröhliche Schar auf: Hirten mit ihren Schafen und Hunden und Knaben, die den Zug lustig umspringen. (18 ff.). So trägt auch der kahle und starre Berg fröhliches Leben; denn nirgends ist die Natur ohne Leben. Col. besonders empfand als echter Romantiker selbst in der einsamen höchsten Höhe noch die Nähe des Lebendigen. Und am Bergeshang gelagert empfindet der Dichter jene „repose divine" (2), die aus vollkommener Befriedigung der Sinne und der Seele fließt und der Imagination den Weg bahnt. Col. liebte rk. Landschaft, fühlte sich wohl in ihr; aber ihn überkam in ihrer Gegenwart nie das Gefühl der Verlassenheit, der Unruhe, der unbefriedigten Sehnsucht, das Gefühl, fremd einer unbekannten Macht gegenüberzustehen. Sein Naturerlebnis war eben immer rt.

Coleridges Ablehnung romanesker Literatur.

Col. hat sich gegen einige rk. Züge in Scott's Dichtung gewandt. Scott mit seinem "feeling for the pittoresque, for colour, for contrast"[141]) ist gewiß einer der besten rk. Dichter. Was Col. an ihm tadelte, sind zunächst nur gewisse Auswüchse seiner Manier, Aeußerlichkeiten, z. B. in einem Brief an Allson, wo er zwar rühmt an ihm "the power of presenting the most numerous figures, and figures with the most complex movements, and under rapid succession, in true picturesque unity", aber tadelt "the use of the Scotch dialect, Ossianic mock-highland motley-heroic"; es kommt dabei heraus "a good deal of false effect and stage trick"[142]). Schärfer klingt das Urteil: "Walter Scott's novels are chargeable with the same faults as Bertram et id omne genus, viz., that of ministering to the depraved appetite for excitement."[143]) "Id omne genus" ist wohl "the common modern novel, in which there is no imagination, but a miserable struggle to excite and gratify mere curiosity".[144]) Es sind solche Werke, die wir als ganz äußerlich rk. bezeichnen, z. B. "The Castle Spectre" von Lewis und "Bertram or the Castle of Saint Aldobrand" von Maturin (vgl. B. L. II. S. 193 ff.). Col. tadelt an solchen Werken die unvermittelte, zusammenhanglose und daher ganz

---

[141]) Herford, S. 121.
[142]) Turnbull, II, S. 184/185.
[143]) ib., S. 220.
[144]) Ashe, Miscellanies, S. 162.

absurd wirkende Einführung übernatürlicher Elemente, die, abgesehen von allen anderen schaurigen Ereignissen und Charakteren, das Gefühl abstumpfen und das Verlangen nach immer stärkeren Reizmitteln erzeugen.[145]) Mit Bezug auf "The Monk" und andere Werke, die Col. in einem in Lowes gedruckten Brief kritisiert, heißt es: "But indeed I am almost weary of the terrible . . . I have been lately reviewing The Monk . . . in all of which dungeons and old castles and solitary houses by the Sea-Side, and caverns, and woods, and extraordinary characters and all the tribe of Horror and Mystery have crowded on me — even to surfeiting".[146]) Mit seinem eigenen rk. Drama geht Col. nicht weniger streng ins Gericht. Er schreibt in demselben Brief, es sei "romantic and wild and somewhat terrible", aber während es für das Publikum eben doch noch nicht schauerlich genug war, scheint Col. selbst es schließlich verspottet zu haben in seinen rk. Zügen mit einem deutlichen Seitenhieb auf id omne genus; es wäre das der einzige Fall von rk. Selbstironie bei ihm. Im Epilog der endgültigen Fassung heißt es nämlich von Theresa, eigentlich dem besten Charakter des ganzen Dramas, mit Bezug auf ihre Erziehung:

" ' Mid mountains wild, near billow-beaten rocks, . . .
With no Academies for ladies young — . . .
And then for reading-what but huge romances, . . .
Knights, chaste as brave, who strange adventures seek,
And faithful loves, of ladies, fair as meek;
Or saintly hermits wonder-raising acts,
Instead of- novels founded upon facts! . . . .
Oh, think of these, and hundreds worse than these,
Dire disimproving disadvantages,
And grounds for pity, not for blame, you'll see
E'en in Teresas six years' constancy". (Works, S. 817, 16 ff.)

Die "huge romances", mit allen Requisiten und Motiven der "Gothic novel" werden für Theresa's Charakter verantwortlich gemacht, den der Dichter nunmehr selbst etwas zu rührend-sentimental findet.

„The Ancient Mariner" und „Christabel".

Es muß noch eine genaue Interpretation der Gedichte „The Ancient Mariner" und „Christabel" gegeben werden, weil sie der reinste Ausdruck von Col.'s dichterischem Schaffen in der zweiten Periode sind.

Lowes spricht mit Recht von der „sharp discrepancy between the A. M., the First Part of Chr., and Kubla Khan on the one hand, and Col.'s previous achievements on the other"[147]), und man darf ruhig hinzufügen, auch der späteren Dichtung. Die genannten Dichtungen, in der Stowey-Periode entstanden, verdanken viel dem Einfluß Ww.'s, „his faculty of provocative suggestion".[148]) Wenn aber Ww. sich begnügte, einfache Natur und einfache Vorgänge mit Hilfe seiner imagination zum Ausdruck transcendentaler Wahrheit zu machen, so griff Col. mit

[145]) B. L. II, 193 ff. und 202.
[146]) Lowes, S. 245.
[147]) Lowes, S. 418.
[148]) ib. 420.

sicherer Hand hinauf in die Welt des Übersinnlichen. „What is literature but the expression of moods by vehicle of symbol and incident? And are their no moods which need heaven, hell, purgatory, and faeryland for their expression?"[149]), so muß man angesichts dieser Gedichte fragen, und muß die Frage bejahen. In diesen Gedichten hat Col. die Aufgabe, die ihm bei der Zusammenstellung der „Lyrical Ballads" zugefallen war. am vollkommensten gelöst, nämlich den „incidents and agents . . . . . supernatural" zu sichern „the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real. And real in this sense they have been to every human being. who . . . . has at any time believed himself under supernatural agency."[150])

Die Quellen zu „Ancient Mariner" und „Christabel" sind bekannt; Lowes hat sie besonders für A. M. erschöpfend dargelegt im Verhältnis zur Dichtung.[151]) Aber daß dieses Gedicht überhaupt zustande kam, ist doch begründet in dem, was Ermatinger nennt: „die magnetische Anziehungskraft der Ideen-Dynamik" zu einem bestimmten Stoff hin.[152]) W. brachte die Idee der Verfolgung des Gespensterschiffs und der Steuerung des Schiffs durch die tote Mannschaft.[154]) (Col. änderte dies etwas.) Ww. hatte auch Bertram's Reisen gelesen und sie für „Ruth" benutzt; er schrieb a u c h ein Gedicht von der rächenden Gerechtigkeit, die den Mörder eines Hirsches trifft, in Hart-Leap-Well.[155]) Aber keines der beiden Gedichte kann sich mit dem A. M. messen. Beide sind ganz in der realen Welt verhaftet, nicht so bei Col.

Col. zogen seine rt. und rk. Anlagen sozusagen von zwei verschiedenen Seiten her zu dem Stoffe hin, formten ihn in großer Synthese, so in jener glücklichsten und ganz harmonischen Zeit seines Lebens die Synthese seines Wesens auch durch das Medium der Dichtkunst dokumentierend.

Grundlage des A. M.[156]) ist das Übernatürliche, Wunderbare. Züge dieser Art, wie Gespensterschiff, gute und böse Geister, Meerungeheuer sind Requisiten und Stoffe rk. Dichtung.

149) Yeats W. B. The Celtic Twilight, S. 6.
150) B. L. II. S. 5.
151) Quellen für A. M.: Cruikshank's Traum von einem Skelettschiff, Shelvock's Reise um die Welt, Brief des Bischofs von Nola aus dem 4. Jahrh. über die seltsame Bergung eines gestrandeten Schiffes.
152) Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 175.
154) Courthope, S. 213 und Brandl, S 209.
155) Ww. Works, S. 200, XXIV.
156) Works, S. 186 ff.

Es gilt aber hier besonders, was Herford sagt: „The marvels are, however no mere anomalies protruded (like the mysterious legs in the Castle of Otranto) into the normal world, but elements in a magical world of their own, fantastic as a dream, and yet consistent as reality"[157]) Das Übernatürliche wird nicht dargestellt im Gegensatz zur wirklichen Welt, es bildet eine Welt für sich, aber eine Welt, an der auch die uns als real erscheinende Welt und wir, die Menschen dieser wohlgegründeten Erde, teilhaben können. Diese übernatürliche Welt ist nicht durch eine Kluft von der realen getrennt, sie ist im rt. Sinn empfunden als Fortsetzung, Erhöhung der natürlichen, besser noch immanent in ihr, nicht als rk. Kontrastwirkung. Sie ist über der natürlichen, aber nicht un-natürlich. Aufgrund seiner rk. Anlagen kann Col. diese Welt so kennzeichnen, daß ihre Andersartigkeit, Fremdartigkeit empfunden wird; er kann eine sinnlich-anschauliche Vorstellung von ihr vor dem Auge des Hörers heraufzaubern. Andererseits kann er aufgrund seiner rt. Anlagen dieser Welt Züge leihen, die sie zu etwas anderem stempeln als dem Schauplatz von Spuk und Gespenstergeschichten.

Bezeichnend für seine Technik ist z. B. die Einführung der Geschichte überhaupt. Wie das Schiff den heimatlichen Hafen verläßt, vorbei an „kirk, hill and light house" und den fremden Breiten zueilt, so in demselben Maße entfernt sich das Geschehen allmählich von den natürlichen Vorgängen; in jenen exotischen Szenerien findet sich der geeignete Hintergrund für alle die seltsamen Ereignisse; und andererseits: wenn der Matrose seine Erzählung beginnt, mit seinem unheimlich funkelnden Auge den Hochzeitsgast fasziniert, mit seinen mageren, braunen Händen ihn hält und nicht läßt, bis der Gast nicht anders kann als lauschen, dann fühlt und weiß man, daß der alte Matrose mehr ist als ein Abenteurer, der Geschichten erzählen will. Er hat „'a supernatural cast', that ghostly air which comes to men transported beyond the normal bounds of human faculty by an overwhelming experience",[158]) und der Hochzeitsgast und der Leser lauschen seiner Erzählung ohne jeden Zweifel an ihrer Wahrheit, ohne überhaupt die Frage danach zu stellen. Die poetische Realität, die einer rk. Ballade nur zu leicht mangelt, wird hier erreicht durch unlösbare Verknüpfung realer und irrealer, rt. und rk. Züge.

---

[157]) Herford, S. 175.
[158]) Herford, S. 175.

Den Grundgedanken des A. M. hat Lowes dahin zusammengefaßt: Man begeht eine unvorsichtige Tat; man bereut; aber die Folgen sind deshalb nicht aus der Welt zu schaffen.[159]) Mir scheint, daß darin ein wichtiger Zug fehlt: auch ohne die moralische Auslegung am Schluß des Gedichtes kann man als Grundgedanken hinstellen: Heiligkeit und Unverletzlichkeit alles Geschaffenen, alles Lebendigen. Wenn Col., wie Fehr sagt, die goldene Zeit, da alle Geschöpfe, Menschen und Tiere, Freunde waren, wiedererstehen läßt,[160]) so liegt darin nichts anderes als die rt. Naturanschauung, von der Alleinheit, vom organischen Kosmos, wo Mensch und Tier Teile eines Ganzen sind, eine Anschauung, die bei Col. öfters gegeben wird. Somit ist diese übersinnliche Welt zu trennen von jedem rk. Geisterreich, in dem für den Menschen kein Platz ist, von dem der Mensch als ein anders geartetes Wesen ausgeschlossen ist. Der alte Matrose wird ja gerade bestraft, weil er sich gegen die Gesetze jenes Reiches auflehnte, sie übertreten hat, sich damit in Opposition gestellt hat zu den naturgegebenen Verhältnissen.

Das Gewand, die Symbolik, in die jene große Idee gekleidet ist, hat aber rk. Züge, ist gemalt mit den leuchtenden Farben exotischer Landschaft; jene Welt ist bevölkert mit wunderbaren Gebilden der Tiefsee, mit den sichtbaren Geistern, die Tiere und Menschen in ihrer Hut haben, mit den verkörperten Gestalten des Todes und des „Lebens-im-Tode". Dies war eben nur Col. möglich, die große rt. Idee zu kleiden in zauberische Pracht und packende Unheimlichkeit. Da sind die exotischen Bilder des Südpolarmeeres und des pazifischen Ozeans. Daß sie aus Col.'s Lektüre geschöpft sind, wie Lowes bis ins Einzelnste nachgewiesen hat, daß viele der seltsamen Erscheinungen ihre natürlichen Ursachen haben und noch heute von jedem dort kreuzenden Schiff beobachtet werden können, nimmt ihnen nichts von ihrer märchenhaften unheimlichen Schönheit. Gerade die Gegenüberstellung der Quellen und der Dichtung bei Lowes zeigen, wie Col. es verstand, aus mehr oder weniger trockenen Berichten das herauszuholen und zu verknüpfen, was geeignet ist, die Illusion einer übernatürlichen Welt hervorzurufen.

---

[159]) Lowes, S. 298 "You do a foolish or an evil deed, and its results come home to you and they are apt to fall on others too. You repent, and a load is lifted from your soul. But you have not thereby escaped your deed. You attain forgiveness, but cause and effect work on unmoved, and life to the end may be the continued reaping of the repented deed's results. That is not a system of ethics, it is the inexorable law of life."

[160]) Fehr, S. 78.

Die Bilder jener fernen Zonen zeichnen sich vor allem durch die Farb- und Lichtwirkungen aus, in denen Col. ja überhaupt Meister ist. Sie sind teils malerisch, teils pittoresk. „Of all the elements that blend to make an image, colour is the most potent. And, if there be any poem which drives this truth home, it is the Ancient Mariner".[161]) Die exotischen Bilder umfassen Schilderungen der Südpolargegenden und der tropischen Meere. Bei der Beschreibung der Eisregionen des Südpols kommt besonders zum Ausdruck „the peculiar sensitization of Col.'s visualizing faculty to the imagery of ice".[162]) Col. hatte gerade für die Farb- und Lichtwirkungen des Eises und Schnees einen Blick. 51 ff. schildert er die spiegelnden Eismassen, zeitweise von Schneegestöber und Nebel verschleiert.

„And ice, mast high, came floating by,
As green as emerald . . .
And through the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen".
„All the night, through fog-smoke white,
Glimmered the white Moon-shine". (77/78)

Im pazifischen Ozean, wo das Schiff unter glühender Sonne treibt, dann tagelang durch Windstillen festgehalten wird, entfaltet sich die ganze Pracht tropischer Breiten. In den Polargegenden herrschte Nebel und Schneesturm; da plötzlich eines morgens

„Nor dim, nor red, like God's own Head,
The glorious Sun uprist" (97/98).

Dann beginnen die Tage sengender Glut:

„All in a hot and copper sky,
The bloody Sun, at noon,
Right up above the mast did stand,
No bigger than the Moon" (111—14).

In jenen Breiten gibt es keine Dämmerung, die den strahlenden Tag langsam versinken läßt.

„The Sun's rim dips; the stars rush out:
At one stride comes the dark . . . (199—200).

Der tropische Himmel wölbt sich in seinem Glanz,

„Till clomb above the eastern bar
The horne'd Moon, with one bright star
Within the nether tip" (209—11).

Auf dem Meere liegt sein Schein wie „April hoar-frost", aber im Schatten des Schiffes brennt das Wasser in „a still and awful

---

161) C. H. E. L. IX, S. 126.
162) Lowes, S. 137.

red" (267—71). Dann nach Tagen der Qual und der unendlichen Stille bricht der Aufruhr der Elemente los:

„And a hundred fire-flags sheen,
To and fro they were hurried about!" (314),

Der Regen strömt nieder

„. . . from one black cloud;
The moon was at its edge". (320—21).
„The thick black cloud was cleft, and still
The Moon was at its side,
Like waters shot from some high crag,
The lightning fell with never a jag,
A river steep and wide" (322—26).

Zu diesen rk. kontrastierenden Farb- und Lichtwirkungen treten nun noch die unheimlichen Gebilde der Tiefe

„The very deep did rot . . .
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.
About, about, in reel and rout
The death-fires danced at night;
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white" (122 ff.)

Später umkreisen sie das Schiff: jenseits des Schiffsschattens Wasserschlangen in endlosen weisschimmernden Reihen

„and when they reared, the elfish light
Fell off in hoary flakes.
Within the shadow of the ship
I watched their rich attire:
Blue, glossy green, and velvet black,
They coiled and swam; and every track
Was a flash of golden fire. (272 ff.)

Noch einmal, als das Schiff endlich in den Heimathafen einfährt, wiederholt sich ein solches Farbenspiel; es ist wie das letzte sichtbare Eingreifen der übernatürlichen Welt in die Realität:

„The bay was white with silent light,
Till rising from the same,
Fullmany shapes, that shadows were,
In crimson colours came",

während die guten Geister „all light" wie Seraphime neben den Leichen der Matrosen stehen (480 ff.).

Diese Farbensymphonien schöpfte Col. aus dem Reichtum seiner Vorstellungen. In verschiedenen Reisebeschreibungen hatte er von den Lebewesen der tropischen Meere gelesen. „And

there in Col.'s unconscious mind, . . . there in the dark moved the phantasms of the fishes and animalculae and serpentine forms of his vicarious voyages, thrusting out tentacles of association and interweaving beyond disengagement.[163])

Nun zu der Geisterwelt selbst. Col. las, wie Lowes berichtet, gerne über Dämonen, in Schriftstellern wie Plotin, Jamblichus, Sidonius Apollinaris.[164]) Aber wie Lowes bemerkt mit bezug auf den A. M. „a daemon and a demon are not one and the same thing. And it is a daemon, in its Platonic sense of a being intermediary between gods and men — not demon, with its Judaeo - Christian import of an unclean, evil, or malignant spirit, that we must keep in mind".[165]) Dies zeigt nur wieder, daß der Grundgedanke des Gedichtes nicht rk. empfunden ist. Aber die Veranschaulichung, Symbol, wenn man so will — obwohl man damit vielleicht schon zu weit sich entfernt von dem, was Col. geben wollte — bedarf eines sichtbaren Zeichens, einer Verkörperung, die in rk. Art gegeben wird; aber auch diese rk. Sinnbilder wachsen allmählich heraus aus der natürlichen Welt. Der Albatross ist kein Wundervogel, kein „footless bird of Paradise" oder ähnliches. Aber ein geheimnisvoller Zug liegt über ihm. Er wird von den Matrosen als gutes Omen begrüßt. Er ist in jener eisigen Einsamkeit das einzig lebende Wesen außer der Schiffsmannschaft, ihnen dadurch nahe, wie verwandt und mit ihnen verbunden. Versinnlicht ist diese Bedeutung noch dadurch, daß mit ihm ein günstiger Wind aufkommt. Ihn zu töten ist Verletzung der höheren Gesetze, und die höheren Mächte greifen zur Bestrafung ein: das Schiff gerät in die glühend heißen Regionen des pazifischen Ozeans. Ein Polargeist hat es, ihm in der Tiefe folgend, dorthin getrieben. Niemand hat zwar diesen Geist gesehen; die Matrosen träumten davon; und der Traum ist hier schon sicheres Zeugnis der Wahrheit. Denn nun scheint alles nicht mehr Wirklichkeit zu sein; die sengende Hitze, die die Menschen fast von Sinnen bringt, die seltsamen Gebilde der See, die durch die Trockenheit an die Oberfläche getrieben werden. Nie-Gesehenes und Nie-Erlebtes legt sich lastend und doch voll Spannung auf die Menschen. Da taucht ein Schiff am Horizont auf; zunächst wie ein gewöhnliches Schiff; a speck, a mist, a certain shape (149—52), bis es plötzlich vor die Sonne kommt.

---

[163]) Lowes, S. 58.
[164]) Lowes, S. 230—31.
[165]) Lowes, S. 234.

„And straight the Sun was flecked with bars" (177). Zwei Gestalten sind an Bord des Schiffes: Tod und Leben-im-Tod, mit seltsam roten Lippen und einer Haut weiß wie Aussatz. Sie würfeln um die Seele des Ancient Mariner. Leben-im-Tod gewinnt: der A. M. ist verurteilt zu ewigem Wandern. Die schwierige Idee dieser Strafe ist anschaulich gemacht dadurch, daß „Leben imTod" die Seele des A. M. gewinnt. Durch diese Strafe aber wird der Matrose herausgehoben aus der übrigen Menschheit. Wenn er von nun an ruhelos wandern muß, wenn er mit seinem Auge den Hörer fasciniert und mit „strange power of speech" sein Erlebnis berichten muß, dann ist er mehr als ein Mensch, der vor Gespenstern gezittert hat, mehr als einer, der eine Geistererscheinung gesehen zu haben glaubt. Er ist einer, der teilgehabt hat an der höheren Welt, der sie gesehen und erkannt hat, aber, sich gegen sie versündigend, von ihr gezeichnet ist mit dem Kainszeichen auf der Stirn. Auch das Schiff gehört von nun an nicht mehr der empirischen Welt an. Die Matrosen sinken tot um, aber unberührt und unverändert bleiben ihre Körper von Hitze und Regen.[166]) Wind kommt auf, aber er erreicht das Schiff nicht; der Laut allein läßt die brüchigen Segel erzittern. Das Schiff wird wieder von unsichtbaren Händen vorwärts getrieben, und die Mannschaft verrichtet wieder ihren Dienst; aber nicht, daß die toten Matrosen wieder zum Leben erwacht wären, sondern „angelic spirits" haben sich in ihre irdischen Gestalten gebannt; sie singen himmlische Gesänge, und die Segel klingen noch nach von dieser Sphärenmusik. Am Äquator steht das Schiff zum zweiten Mal. Die Sonne selbst scheint es hypnotisch dort festzuhalten. In einem Trancezustand hört der A. M. ein Zwiegespräch von Polargeistern über seine ewige Strafe. Nun erst ist der Geist, der den Albatross rächt, befriedigt. Das Schiff eilt ohne Wind dem heimatlichen Hafen zu. Dort verlassen die himmlischen Geister ihre irdische Behausung in Gestalt schimmernder Seraphime: vom Lande her schien es, als ob das Schiff Lichtsignale gäbe; aber als der Pilot heranrudert, liegt es seltsam tot und düster da, es hat „a fiendish look" (538). Plötzlich versinkt es wie Blei (546—49). Der Matrose erscheint den Insassen des Bootes als ein übernatürliches Wesen. Der Eremit betet, der Pilot fällt besinnungslos nieder, der Junge aber ist wahnsinnig seit jenem Augenblick.

Der rk. Charakter der übernatürlichen Sphäre wird gedämpft dadurch, daß sie für den A. M. sich auf's engste verbindet mit den ihm bekannten und geläufigen religiösen Vor-

[166]) 353 ff.

stellungen. Für ihn ist Sühne und Erlösung verbunden mit göttlicher Gnade und Absolution durch den Eremiten. Nach seiner Tat versuchte er zu beten, aber es gelang ihm nicht (244—47). Er kann es erst wieder, als er jene Lebewesen der Tiefsee in ihrer Schönheit erkannt und gesegnet hat. So segnet er das Lebendige und sühnt für sein Vergehen. Nach seiner Rückkehr in die Heimat gibt es nichts Schöneres für ihn, als zur Kirche zu gehen und mit allen dort gemeinsam zu beten.

Es war betont worden, wie die übersinnliche Welt, da sie nun einmal des rk. Sinnbildes bedarf, doch von dem Dichter so dargestellt wird, daß das rk. Element möglichst in Verbindung bleibt mit der Realität. Die Einbeziehung der Realität ist rt. Prinzip und fließt aus der rt. Anlage Col.'s. Eine rk. Ballade würde vielmehr alles Wirkliche und Natürliche meiden und das Außergewöhnliche suchen, aus dem Prinzip heraus, möglichst unheimlich und unwirklich zu sein.[167])

So bezieht Col. mit hinein die sehr getreue Schilderung der körperlichen und seelischen Zustände der Mannschaft, vor allem der anormalen psychischen Zustände, die durch das Erleben hervorgerufen werden.[168]) Von den durch die große Hitze halb von Sinnen gekommenen Matrosen heißt es:

„Trough utter drought all dumb we stood!" (159).
„How glaced each weary eye . . . (146)
„Each throat
Was parched, and glazed each eye" (143—44).

Als das vermeintliche Schiff naht,

„Agape they heard me call" (163 ff.),

sagt der Matrose:

„They for joy did grin,
And all at once their breath drew in,
As they were drinking all".

Sie lauschten „and looked sideways up" (203), als das Gespensterschiff wieder verschwindet. Der A. M. kann kaum seine Blicke wenden von der verfaulenden Tiefe: „I drew my eyes away" (241). Er schließt die Augen, aber die Augäpfel klopfen wie Pulsschläge gegen die Lider (248—49). Auch später muß er gebannt blicken auf die Lichtgestalten himmlischer Geister, bis, beim Herannahen des Lotsenbootes, wie ihm scheint, sein Kopf „was turned perforce away" (440 und 502). Seltsame Zu-

---

167) Vgl. Lowes, S. 307: "Charm of strange things, heightened by the constantly recurring paradox of wonted and familiar things in all traveller's reports and in the Ancient Mariner too."

168) Vgl. Diss. Klein, Ausführliche Darlegung dieser Erscheinungen.

stände eines Halbschlummers kommen über ihn; er träumt, es taue, und als er langsam erwacht, strömt erquickender Regen hernieder. Das Schlingern des Schiffes, das, von unten festgehalten, wie ein unruhiges Pferd sich bäumt, treibt ihm das Blut in den Kopf, daß er ohnmächtig niederfällt (385 ff.).

In allem Grausen und Entsetzen haben auch noch jene einfachen rt. Erinnerungsbilder des Matrosen Platz.

Die Segel des herannahenden Gespensterschiffes leuchten wie die Fäden des Altweibersommers (148), das Mondlicht liegt wie „April hoar-frost" auf dem Meere (267—68), die Segel des Schiffes ächzen im Gewittersturm wie das Ried am Teich (318—19), der Sphärengesang der guten Geister erinnert ihn an Lerchengesang in seiner Heimat (358—62). Die Segel rauschen in der sanften Brise wie

„A noise like of a hidden brook
In the leafy month of June,
That to the sleeping woods all night
Singeth a quiet tune", (369—372)

und ihn selbst umfächelt sie wie der leichte Frühlingswind, der über die Halme streicht (457 ff.); das morsche, zerrüttete Schiff mit den ausgedörrten Planken sieht aus wie

„Brown skeletons of leaves, that lag
My forest-brook along",

so sagt der Eremit (533—34). Diese und andere Vergleiche sind aus der allernächsten und bekannten Umgebung genommen.[169]) Hier im A. M. haben sie die besondere Wirkung, daß sie die Erinnerung und den Kontakt mit der realen Welt aufrecht halten, den weder der A. M. noch durch ihn der Leser je verliert. Der A. M. ist trotz aller seltsamen Erlebnisse noch mit ihr verbunden, ein wahrhafter Wanderer zwischen beiden Welten!

Es sollte gezeigt werden, daß A. M. absteht von einer rk. Ballade. Die Grundidee ist rt., die Symbolisierung greift zu rk. Mitteln. Empirische Welt und übersinnliche Welt tragen und ergänzen einander durch die Verknüpfung rt. und rk. Züge.

Etwas anders liegen die Dinge in Christabel. (Works, S. 213 ff.). Auch dieses Gedicht nimmt unter denen Col.'s eine besondere Stellung ein. Hier fehlt von vornherein eine Grundidee, wie sie im A. M. und zwar als eine rt. vorhanden war. Es fehlt das moralische Element, das Courthope als „link between the two worlds" faßt; es fehlt überhaupt alles Gedankliche: „a work, that pretended to be nothing more than a common Faery

[169]) Vgl. noch Vers 15, 97, 138, 179/80, 192, 247.

Tale".[170]) Campbell in „Shelley and the Unromantics", berichtet, daß, nachdem Byron Chr. rezitiert hatte, die Freunde unter dem mächtigen Eindruck beginnen, selbst ghost-stories zu schreiben. Vaughan sagt: „The supernatural theme is here presented under the narrower associations of time and place, and Col. approaches perilously near to the province which Scott and Southey were making . . . their own"[171]) Was aber Chr. trotzdem über rk. Werke dieser Art von Scott und Southey erhebt, ist einmal „the art of suggesting enchantment by purely natural means",[172]) und zweitens treten auch hier die unheimlichen und wunderbaren Züge nicht kraß heraus. „Witchery by Daylight" wird es genannt. „The miraculous element . . . is here driven beneath the surface".[173]) Nicht Tatsachen werden uns gegeben, sondern Vor- und Andeutungen, nicht dramatische Handlung, sondern einzelne Bilder, auch nicht die dunklen, unfaßbaren Ursachen, sondern ihre Wirkung auf den Menschen, ausgedrückt durch Gebärde und Geste.

R k . ist die Landschaft um das Schloß mit „tairn, rill, fell cliff and tower" (306 ff.). Im zweiten Teil werden auch die alten, klingenden Namen eingeführt: Bratha Head und Wyndermere, Borodale und Knorren Moor. Geraldine's Vater ist Lord Roland de Vaux of Tryermaine. In den einzelnen Bildern sind vor allem Gegensätze jeder Art stark herausgearbeitet. Durch die Waldesstille schlägt die Schloßuhr die Mitternachtsstunde; der Hahn kräht, die Eule ruft, der Hund bellt leise, dann wieder Stille. Es ist Vollmond, aber eine leichte graue Wolke dämpft das Licht und läßt die Mondscheibe klein erscheinen. Chr. betet an einem alten Eichbaum

„Amid the jagged shadows
Of mossy leafless boughs" (281—82).

Nur ein einzelnes Blatt, das die Herbststürme nicht abreißen konnten, hängt regungslos am obersten Zweig; denn nicht der leiseste Nachthauch weht. In diese Stille hinein ertönt das Stöhnen Geraldine's (58 ff.). Ihre glänzende Erscheinung steht in auffallendem Gegensatz zu ihrer hilflosen Lage. Sie ist in weiße Seide gekleidet, Edelsteine funkeln in ihrem Haar. Ihre Stimme klingt leise und süß. Sie wirkt

„like a lady of a far countrée" (72 und 225).

---

[170]) B. L. II, S. 211.
[171]) Vaughan, S. 57.
[172]) Herford, S. 176.
[173]) Fehr, S. 80 — C. H. E. L. XI, S. 127. Vgl. Scott "Lay of the Last Minstrel," Canto I, mit der mißglückten Einführung des Gespräches zwischen Wasser- und Berggeist.

Im Gegensatz zu ihrer Lage steht auch die zweimalige imperativische Aufforderung:

„Stretch forth thy hand" (75 und 102).

Das Innere des Schlosses, die Gemächer mit ihrem Schnitzwerk und dem Spiel von Licht und Dunkel setzen die rk. Atmosphäre fort (154 ff.). In der nächtlich dunkeln Halle züngelt bei ihrem Eintritt eine Flamme empor aus dem niedergebrannten Feuer und läßt den Schild Sir Leoline's aufleuchten. Leise durchschleichen sie die Gemächer

„Now in glimmer, and now in gloom." (169).

In Chr. Zimmer brennt die von der Decke hängende Lampe dunkel, und als Chr. sie neu entzündet, schwingt sie noch lange pendelnd hin und her, seltsame Schatten werfend. (184 ff.).

Die unheimlichen Züge wachsen heraus aus dem rk. Milieu. Sie sind zunächst Andeutungen, die ein grausiges Geschehen anzukünden scheinen. Chr. hatte böse Träume, die sie in Angst versetzten um ihren Geliebten. Darum geht sie um Mitternacht zum Beten in den Wald. (25 ff.). Der Hund, der um Mitternacht aufheult, sieht, so sagt man, die verstorbene Schloßherrin vorübergehen. (13). Auf Geraldine's unheimliche Art, die im Walde nur erst seltsam erschien, wird jetzt deutlicher hingewiesen. Chr. muß sie über die Schwelle tragen (alter Volksaberglaube) [174]). Die alte Dogge knurrt im Schlaf, als G. vorübergeht (145). Das Feuer in der Halle flammt plötzlich auf bei ihrem Erscheinen (159). Der Sänger Bracy hat zu dieser Stunde einen schweren Traum von einer grünschillernden Schlange, die eine weiße Taube umwindet. (530 ff.). G. wächst immer mehr ins Unheimlich - Dämonische. Vielleicht hat schon ihre Aufforderung:

„Stretch forth thy hand"

etwas Hypnotisierendes. Seltsam wirken für Chr. ihre Worte in bezug auf Chr.'s Mutter:

„I would she were here" (203)

und sofort in veränderter Stimme die Verfluchung der Mutter, wobei G. selbst aber ängstlich aussieht, mit unruhig flackernden Augen. Das Dämonische äußert sich hier noch auf eine andere greifbarere Art. Ihre Gestalt ist

„A sight to dream of, not to tell!" (253).

Herford sagt: „No prodigies of the external world touch the imagination so nearly as distortions of human personality" [175]).

---

[174]) II. 129 ff.

[175]) Herford, S. 176.

Dazu kommt die seltsame Macht, die sie über die Menschen hat. Chr. bezaubert sie durch ihre Schönheit und Scheußlichkeit. Chr. wird niemals erzählen können, was sie gesehen hat. Sie wird auch nicht handeln können, wie sie müßte, sondern wird machtlos stehen. Sir Leoline bezaubert sie durch ihre Schönheit. Sie ist die wahre Schlangennatur — schillernd-schön und gefährlich — mit der sie ja auch öfters verglichen wird, z. B. in Bracy's Traum, auch ihre Augen (583—86). Sir Leoline vergißt über ihrer Schönheit die alte Feindschaft mit ihrem Vater, überhört Bracy's Warnung und Chr.'s Bitten. Er nennt sie „divine" (476), „lovely" (507) und in ihr ist sorrow with grace blended (477).

Wie im A. M. muß auch hier immer wieder betont werden, daß die Wirklichkeit einen breiten Raum einnimmt, z. B. bei der Schilderung der Natur und der Menschen. G.'s Natur, Absichten und Seelenzustände werden mit großer Realistik gezeichnet. Ihr zögerndes Folgen

„With steps they passed
That strove to be, and were not, fast"

kontrastiert mit G.'s Abichten. (112). Nachdem Chr. sie über die Schwelle gehoben hat, schreitet sie furchtlos weiter

„And moved, as she were not in pain",

wie es doch vorher geschienen hatte. (129 ff.). Sie schreiten durch die Halle mit bloßen Füßen, um Sir Leoline nicht zu wecken, und mit angehaltenem Atem. (166). Vor Sir Leoline, mit der Macht ihrer Schönheit ihn bezaubernd, Chr. als Feindin empfindend, werden ihre Augen wie die einer Schlange:

„. . . shrunk in der head,
Each shrunk up to a serpent's eye,
And with somewhat of malice, and more of dread,
At Chr. she looked askance!" (583 ff.).

Chr. erscheint von Anfang an in G.'s Gewalt. G.'s Macht zeigt sich an ihr in einer seltsamen Verwirrung der Gefühle und Gedanken. Noch ehe Chr. ihr Geheimnis weiß, findet sie keinen Schlaf und sitzt halb aufgerichtet auf ihrem Lager (239 ff.). Dann liegt sie lange mit geöffneten Augen in einer Art Halbschlummer und muß immer an das Gräßliche denken, das sie gesehen hat. Sie erwacht zwischen Lachen und Weinen.

„Perchance, 'tis but the blood so free
Comes back and tingles in her feet.
No doubt, she hath a vision sweet.
What if her guardian spirit 'twere,
What if she knew her mother near?" (324 ff.).

Als sie mit G. vor ihrem Vater steht, und sich dem Eindruck ihrer Schönheit nicht entziehen kann, sagt sie

„Sure I have sinn'd", (381)

d. h. indem sie von der schönen G. Böses dachte. Ihre Unruhe kann sie nur äußern, indem sie

„drew in her breath with a hissing sound" (459 u. 590)

und wie in einem Trancezustand in unbewußter Nachahmung den feindseligen Blick G.'s zurückgibt (605 ff.). Auch hier ist die religiöse Sphäre mit hineingezogen; sie gehört mehr noch vielleicht als im A. M. hinein in diese mittelalterlich-gotische Welt. G. erscheint von da aus wirklich als „demon", als böser Geist, als Gegenspiel des Guten und Göttlichen. Sie fürchtet Chr.'s Mutter, sie spürt voll Angst ihre geisterhafte Nähe, (218) sie wird ängstlich beim Läuten der Morgenglocken (362), die Beteuerungsformel „As sure as Heaven shall rescue me" ist in ihrem Munde Blasphemie (89). Ihr Geschick ist vielmehr abhängig von den Sternen, die sie segnet, als sie Hilfe gefunden hat (114). Chr.'s Dankgebet an die Jungfrau Maria kann sie nicht wiederholen (139—42). Der Sänger will, durch seinen Traum gewarnt, den Wald durch seine Musik heiligen und reinigen „from thing unblest" (525 ff.). G. ist aber insofern doch unterschieden von den bösen antichristlichen Dämonen, als sie selbst unter ihrer Dämonie zu leiden scheint. Mag sein, daß Col. ganz unbewußt ihr diesen Zug verliehen hat; aber es beweist doch nur, daß sie nicht mit den bösen Geistern rk. Balladen gleichsteht. Chr. ist niemals beendet, und Freunde und Kritiker waren und sind froh, daß es unvollendet ist. Welche Erklärung, fragt Courthope, hätte für G. genügen können?[178]) und Col. fühlte selbst, daß, wie in rk. Werken das Übernatürliche plötzlich und unvermittelt eingreift und daher ebenso plötzlich und unerklärlich eine Entscheidung fällt, bezw. es aus der realen Welt schwindet, daß er so Chr. nicht schließen konnte. Er war eben doch zu sehr Romantiker in seiner Auffassung des Übernatürlichen. Andererseits hatte er sich in Chr. mehr als im A. M. eingelassen in die mittelalterliche Welt der Ballade, um — besonders nach 1802 — noch den Weg herauszufinden zu der transzendentalen Welt des A. M. Aber das, was wir von Chr. besitzen, ist, wie der A. M., eine wundervolle Vereinigung rt. und rk. Züge.

[178]) Courthope, S. 215: "What explanation of the real nature of Geraldine would have satisfied expectant curiosity?"

3. Periode:
Von 1802 bis zum Tode des Dichters.

Die dritte Periode beginnt um 1802 und steht im Zeichen schwindender dichterischer Kraft. Col. selbst hat in bewundernswerter Selbsterkenntnis sich und uns von den seelischen Leiden jener Jahre, ihren Ursachen und Wirkungen Rechenschaft gegeben. Es ist zunächst ein sich steigerndes Gefühl der Niedergeschlagenheit (dejection), das sich seiner bemächtigt; er spricht davon ausführlich in „Dejection" 1802 (Works, S. 362 ff.) und später in „To William Ww. 1807 (Works, S. 403 ff.), „Youth and Age" 1823 (S. 439 ff.) „The Improvisatore" 1827 (S. 462 ff.) und „The Garden of Boccaccio" 1828 (S. 478 ff.)

Die Niedergeschlagenheit hat verschiedenartige Ursachen: Krankheit und körperliche Schmerzen, Opiumgenuß; und der Mattigkeit der Sinne geht eine solche der Seele parallel. Infolgedessen kann der Dichter Natur und Umwelt nicht mehr so genießen, wie er es früher vermochte und keine Freude und keinen Trost aus ihnen gewinnen. Das Gedicht „Dejection" gibt von dem traurigen Zustand des Dichters ein erschütterndes Bild.

Das Gedicht beginnt wie so viele mit einem Naturbild; die Natur ist es ja, der gegenüber er zuerst und am schmerzlichsten das Schwinden seiner Dichterkraft empfindet.

Es ist tiefe nächtliche Stille um ihn, aber eine Stille, die Unheimliches ahnen läßt: der Wind wird bald zum Sturm sich wandeln, die leichten Wolken werden von ihm über den Himmel gejagt werden; der dumpf klagende Laut der Aeolsharfe wird schrill ertönen. Sehnlichst erwartet der Dichter den Aufruhr der Elemente: vielleicht, daß sie die dumpfe Untätigkeit und Schmerz in seiner Brust hinwegfegen und Leben und Tätigkeit ihm wiedergeben.

Denn ohne innere Anteilnhame, ohne die tiefe Entzückung der Sinne und des Herzens hat er den Abendhimmel in all seiner Pracht beobachtet;

„I see, not feel, how beautiful they are!" (38)

Was ihm fehlt, ist die aus dem Innersten, aus dem eigenen Selbst emporsteigende und den Dingen der Umwelt entgegengebrachte Liebe, Verehrung, Verständnis. Col. nennt es:

„The passion and the life", 46.

„The passion: die der Mensch der Umgebung entgegenbringt und mit der er die Natur umfaßt, an sich zieht und verklärt; the life: das, was in seinem Inneren das eigene Selbst erst fühlbar macht, erkennen läßt, erhebt und zum Umgang mit dem lebendigen Geist der Natur befähigt.

The passion: was Col. in poetischer Umschreibung nennt:

„A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth —" (54/55)

The life: was in seiner Sprache ist

„A sweet and potent voice," (57)

von der Seele ausgehend. Das eben ist es, daß „passion" und „life" nicht von den äußeren Erscheinungen gewonnen werden, ihre Kraft aus der Schönheit der Formen und Farben ziehen (45), sondern

"from the soul itself must issue forth". (53 u. 56).

Liegen sie nicht in der Seele des Menschen, so wird ihm niemals die Natur ihren Reichtum enthüllen,

„we receive but what we give,
And in our life alone does Nature live." (47/48).

Die schmerzliche Erfahrung, die Col. im Verkehr mit den Menschen oft gemacht hatte, die muß er hier auch der Natur gegenüber auskosten; eine Eigenschaft seines rk. Wesens spricht da gewiß mit: selfcentredness (vgl. S. 9).

Als Vorbedingung für „passion and life" nennt Col. joy (59 ff.) Vgl. S. 10.

„This light, this glory, this fair luminous mist,
This beautiful and beauty-making power" (62/63).

Es sind fast dieselben Worte, die er zur Erläuterung von „passion" braucht (54/55); so unzertrennlich gehen sie eben zusammen; daher sagt Col. auch:

„And thence (aus der Freude) flows all that charms
or ear or sight,
All melodies the echoes of that voice,
All colours a suffusion from that light." (73/75).

Joy ist also unerläßlich zur Erkenntnis der Schöhnheit der Natur.

Ohne joy als Vorbedingung, ohne „passion" und „life" als das Vermögen, von der Umwelt Besitz zu ergreifen (passion) und sie auszudeuten (life), ist niemals jener Augenblick möglich, in dem Anschauen, Fühlen und Erkennen zusammenfließen zur Imagination (84 ff.). Der „shaping spirit of imagination" ist ihm verloren.

Was bleibt?

‚Not to think of what I needs must feel", (87)

nämlich den Verlust der Imagination, und hoffen,

„Haply by abstruse research to steal
From my own nature all the natural man" (89/90).

Unter „all the natural man" ist vielleicht zu verstehen alles Wissen, Erleben, Freude und dgl., das der Mensch aus der Natur

gewinnt und das ihn erst vollkommen zum wirklichen Menschen macht, nach Ansicht des Dichters. „Abstruse research" ist die wissenschaftliche Erforschung der Natur und metaphysische Studien.

Es ist derselbe Ausdruck, den er Jahre später (1818) in einem Brief an Collins gebraucht.

Während der Dichter solche Gedanken erwog, ist draußen das erwartete Unwetter losgebrochen.

„Hence viper thoughts, that coil around my mind,
. . . I turn from you, and listen to the wind" (94, 96).

Er heult über die Berge und Bergseen, Tannenwälder und einsame Behausungen, und die Saiten der Aeolsharfe klingen wie Todesschreie. Aber nicht mit diesem düsteren und unheimlichen Anblick schließt diese „confession" [177]) ab. Gerichtet ist das Gedicht, die „confession", ja an William Wordsworth, wenn auch später statt des Freundes Namen die Anrede an eine Dame eingefügt wurde. Es mußte dem Dichter bei seinem Werk unbewußt der Gegensatz zwischen ihm und dem Freund aufgehen, dem Freund, der all das besitzt, was er verloren hat. So schließt er mit dem Wissen und dem Wunsch für den Freund:

„Joy lifts thy spirit, joy attunes thy voice,
To thee do all things live from pole to pole,
Their life the eddying of thy living soul!"
(Fassung von 139/141 in der ersten Veröffentlichung).[178])

Dieses Gedicht legt Zeugnis ab von der dem Dichter zeitlebens eigenen Selbstbeobachtung und Selbstkritik; klar sieht er die innersten Zusammenhänge seines Wesens, gerade in diesem kritischen Augenblick. Die rk. Anlage der Spaltung des Ichs kam ihm dabei zu statten.

Der in diesem Gedicht nur andeutungsweise ausgesprochene Gegensatz seiner und seines Freundes Dichterkraft in jenen Jahren löst in dem Gedicht "To William Wordsworth" 1807[179]) schmerzliche Zeilen aus. In diesem Gedicht zollt er dem Werk („The Prelude") und dem Dichtergenius des Freundes verständnisvolles und uneingeschränktes Lob. Ww. ist ihm der Dichter der Imagination,

„When power streamed from thee, and thy soul received
The light reflected, as a light bestowed" (18/19).

---

[177]) Letters I, S. 379: Anmerkung des Herausgebers zu Col.'s Brief an W. Sotheby, July 19th, 1802.
[178]) Works, S. 369. Anm.
[179]) Works, S. 403 ff.

„The light reflected", das die Umwelt auf ihn strahlt und das er als ein von ihr ausgehendes und geschenktes („bestowed") empfängt, ist in Wahrheit von ihm selbst zuerst über die Dinge gebreitet; es ist in den Worten der „Ode to Dejection":

„This light, this glory, this fair luminous mist
This beautifl and beauty-making power", (26/63)

nämlich „joy" und die daraus entspringende „passion" und „life". Ihm aber ist nichts geblieben von

„Hope . . . . .
Sense of past Youth and Manhood come in vain,
And Genius given, and Knowledge won in vain;
And all which I had culled in wood-walks wild,
And all which patient toil had reared, and all,
Commune with thee had opened out." (68/73).

Sie sind für ihn

. . . but flowers
Strewed on my corse, and borne upon my bier
In the same coffin, for the self-same grave!" (73/75).

Jedoch gab es auch noch Augenblicke reinsten Naturgenusses für den Dichter. Die abwechslungsreiche Landschaft des Lake-Districts bot ihm viel Schönes. In „The Picture" werden viele Landschaftszüge der Umgebung hineinverwoben. Und vor allem legt die „Hymn before Sunrise" Zeugnis ab, mit welcher Intensität Col. sich dem Genuß der erhabenen Hochgebirgsnatur hingab.[180])

[180]) Works, S. 376 ff. u. Hosch, M. Das Naturgefühl bei S. T. Coleridge. Diss. Marburg 1932. S. 103 ff.

Schluss.

Ausgehend von der Darlegung der gegensätzlichen Anlagen in Col.'s Wesen war gezeigt, daß er im Leben nicht zu einer Synthese der Gegensätze gekommen ist. (S. 10). Als Dichter zeigt Col. rt. und rk. Neigungen, also auch hier Gegensätze! Doch war ihm vergönnt, als Dichter eine sichtbare Synthese der Gegensätze herzustellen: im schöpferischen Akt selbst ist seine eigene Persönlichkeit in vollkommenster Harmonie der Kräfte; alle Kräfte sind in Tätigkeit. Wollen und Können sind eins; die Grenzen des eigenen Wesens sind gesprengt in imaginativer Schau; sodann sind seine Dichtungen eine Synthese des Rt. und Rk. In der ersten Periode ist Col. vorwiegend rt. Dichter in seinen besten Schöpfungen der Zeit (The Eolian Harp; Reflections); in der zweiten Periode geht Rt. und Rk. eng nebeneinander her und vereinigt sich zu einem vollkommenen Kunstwerk in A. M. und Chr., die somit den Höhepunkt in Col.'s Leben und Dichten darstellen. Was im praktischen Leben und in der Wissenschaft ihm zu erringen nicht möglich war, die Harmonie der eigenen Persönlichkeit, das gelang ihm als Dichter.

Lebenslauf.

Ich, Maria Möller, Tochter des Landesoberpfarrers, Wirklichen Geheimen Oberkonsistorialrats D. Möller, wurde am 11. Oktober 1902 zu Kassel geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelischer Konfession. Von Ostern 1908 bis Ostern 1912 besuchte ich das v. Kästnersche Privatlyzeum in Kassel, von Ostern 1912 bis Ostern 1916 die Privatschule in Wilhelmshöhe und von Ostern 1916 bis 1921 die Städtische Studienanstalt realgymnasialer Richtung zu Kassel, wo ich am 19. Februar 1921 die Reifeprüfung bestand. Ostern 1922 trat ich in die Seminarklasse des Städtischen Oberlyzeums in Kassel ein und bestand am 10. März 1923 die Prüfung für das Lehramt an Volks- und Mittelschulen und Lyzeen. Vom 1. April 1923 bis März 1924 war ich Praktikantin an der Städtischen Murhardbibliothek zu Kassel und vom 1. April 1924 bis März 1925 an der Städtischen Volksbibliothek in Hannover. Ostern 1925 begann ich Englisch, Deutsch und Geschichte zu studieren: SS. 1925 und WS. 1925/26 in Göttingen, SS. 1926 in Marburg, WS. 1926/27 und SS. 1927 in München und vom WS. 1927/28 bis WS. 1929/30 in Marburg. Ich studierte in Göttingen bei den Herrn Professoren Brandi, Flasdieck, Geiger, Hecht, Hessel, A. O. Meyer, Nohl, Roeder, Schroeder und Unger; in München bei den Herrn Professoren Borcherdt, Förster, Geyser, Joachimsen, Kerschensteiner, v. Krauß, Oncken, Spindler, Strich und in Marburg bei den Herrn Professoren Busch, Deutschbein, Häpke, Helm, Jaensch, Mahnke, Mayne, Mommsen und Wrede.

Zu besonderem Dank bin ich Herrn Professor Deutschbein verpflichtet für die vielseitigen Anregungen und das Interesse, das er der vorliegenden Arbeit stets entgegengebracht hat.

Am 21. und 27. Februar 1931 bestand ich in Marburg die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen und am 2. März 1932 das Rigorosum.

Vom April 1932 bis September 1932 arbeitete ich an der Landesbibliothek in Kassel. Seit dem 1. November 1932 bin ich außerplanmäßige Volontärin an der Universitätsbibliothek in Göttingen.